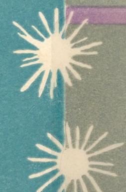
عَالَمُ القِصَّة

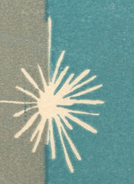






تأليف: برنار دى فوتو

ترجمة: الدكتور محمد مصطفى هدارة



عالم القصة

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطبـــاعة والنشر

القاهرة — نيويورك

سبتمبر سنة ١٩٦٩

عالم القصة

تأليف

برنار دي ڤوتو

ترجمة

الدكتور محمد مصطفى هدارة

الناشر
عالم الكتب
٣٨ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة

المشتركون فى هـذا الـكتاب

المؤلف :

برنار دى فوتو : (١٨٩٧ – ١٩٥٥) كاتب وقاص وصحفى ومؤرخ وناقد، تخرج فى جامعة هارفارد عام ١٩٢٠ ، وقام بتدريس اللغة الإنجليزية بالجامعة حتى عام ١٩٣٦ حيث تفرغ للكتابة . . . نالت كتبه حظاً كبيراً من الشهرة وخاصة كتابه : Across the Wide Missouri الذى حصل على جائزة بولتزر وبانكروفت عام ١٩٤٨ .

المترجم :

الدكتور محمد مصطفى هدارة : أستاذ الأدب العربى المساعد بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ومعار للعمل أستاذاً للأدب العربى والدراسات النقدية بجامعة أم درمان الإسلامية بالسودان ، عمل لمدة طويلة مشرفاً على التأليف والترجمة بالإدارة الثقافية بالجامعة العربية . نشرت له الكثير من البحوث والمقالات كما ترجم عدداً من الكتب منها « قاهر القطب الجنوبى » و « ملفل الملاح الصغير » وهما من الكتب التى نشرتها هذه المؤسسة .

مصمم الغلاف : وفدى بطرس ايوب :

يعمل مصمم ديكور بالمتحف الزراعى . صمم الكثير من أغلفة كتب المؤسسة .

محتويات الكتاب

بين يدي القارئ

بقلم: الدكتور محمد مصطفى هدارة

برنار أوجستين دى فوتو (١٨٩٧ — ١٩٥٥) كاتب أمريكى متعدد الجوانب، فهو قاص وصحفى، ومؤرخ وناقد، وهو أستاذ جامعى لاتخطىء شخصيته الأكاديمية فى كتابته التى تتميز بالحيوية والشمول.

وهذا الكتاب الذى أترجمه واحد من كتبه العديدة التى أصدرها، وقد نشره لأول مرة عام ١٩٥٠، وعلى الرغم من مرور سنوات على تأليفه فإنه يعتبر مرجعا أساسيا لا تبلى جدته فى نقد القصة ودراسة أركانها المختلفة وتحليلها، فهو لم يدع مادة تتعلق بالشكل أو المحتوى دون أن يشرحها تشريح الناقد الخبير الذى ينفذ إلى الدقائق والأعماق. فهو يتناول موضوعات القصة التى تخوض فيها، ومدى صلتها بالواقع أو الخيال، ومدى تحقيقها لذات القاص وتعبيرها عنه، ومدى وفائها بحاجات القراء، وتطور أسلوب الحكاية فى القصة، ثم هو يحلل التخيل فيها منذ كانت خرافة ساذجة حتى صارت تعتمد على التحليل النفسى، وتجنح إلى الرمز. وتتلاقى مع الطب العقلى. ويدرس أبعاد المكان والزمان فى القصة، وطرق رسم الشخصيات، والحوار، والتصوير البلاغى فى الأسلوب، وأركان التكنيك ووسائله، ومدى تلاؤم الشكل مع المضمون، وأثر القصة فى حياة الإنسان، ومدى وفائها بحاجات المجتمع الذى تعيش فيه، والمجتمع البشرى بصفة عامة، والأنواع المختلفة للقصة، من حيث هدفها، وطريقة تناولها، ورسم شخصياتها، والعلاقة بينها وبين الأشكال الأدبية الأخرى.

وهو فى كل هذه البحوث العميقة يضرب الأمثلة من القصص العالمية المختلفة، ويصدر أحكاما جديدة على القصص التى نالت شهرة واسعة،

تصادم ما وقر فى نفوس الناس من احترامها . كما أن الكاتب يعتمد فى دراسته على المقارنة الدقيقة الواسعة بين القصة المقروءة ، والقصة المذاعة ، والقصة المرئية على شاشة السينما ، يدرس إمكانيات كل منها ، والوسائل المتاحة لها ، كما يقارن بين القصة فى أشكالها المختلفة وبين المسرح المحدود بالزمان والمكان ، ويدرس أبعـــاد التخيل فى كل منهما ، وأبعاد الشخصيات ، والمؤثرات والحيل التى تتم عن طريقها الحكاية فيهما .

ولست أشك فى أن ترجمة هذا الكتاب إلى العربية ليكون بين أيدى المتخصصين من رواد النقد والقصاص وكتاب المسرح والإذاعة والتليفزيون تستحق عناء ترجمته ، وعناء التعريف بالقصص والكتاب الذين تناولهم المؤلف بالدراسة(١) .

ولست أشك أيضا فى أنه سوف يصحح كثيرا من المقاييس والمفاهيم فى الدراسات الأدبية والنقدية ، بل يقيم قواعد علمية أصيلة نحن فى أشد الحاجة إليها .

---

(١) وضع «م» رمز أى المترجم الى جانب هذه التعريفات ، تمييزا لها عن تعليقات المؤلف .

إيضاحات

الفصلان الأول والثانى زاد طولها إلى نحو ثلاثة أضعاف الطول الأصلى للمقالات التى نشرتها فى العمود الذى كنت أحرره تحت عنوان « المقعد الهادى » فى مجلة هاربرز(١)، كما توجد فقرات فى الفصول الأربعة الأولى تعتمد على أجزاء نشرت فى العمود نفسه. وإنى لمدين بالشكر لإخوان هاربر وشركة ليتل وبراون لسماحهما لى باستخدام هذه المواد .

والفصل الخامس كله مأخوذ من كتابى « مارك توين يعمل » وقد أعيد طبعه هنا بإذن من مطبعة جامعة هارفارد .

وكنت قد نشرت فى صيف عام ١٩٣٧ فى مجلة ستردى ريفيو الأدبية(٢) أحد عشر مقالا صغيرا فى سلسلة بعنوان « القصاص والقارىء » ، وقد استخدمت هذه المقالات باعتبارها أصولا ابتداء من الفصل السابع حتى التاسع ، وإن كانت لا تمثل إلا أقل من خمس المادة الموجودة فى هذه الفصول . وينبغى أن أشكر مجلة ستردى ريفيو لإذنها لى باستخدام هذه المـــادة .

وإنى لأسمح لنفسى بالقول بأنى وثيق المعرفة بالأدب النفسى، وبكتابات النقاد الأدبيين عن القصة ، ولكن أساس دراستى فى هذا الكتاب هو العمل الحرفى للمحللين النفسيين ، والقصاص ، والكتاب . ولقد عرفت

---

(١) أنشأ هاربر وإخوته هذه المجلة فى نيويورك عام ١٨٥٠ وتولى دى فوتو تحرير « المقعد الهادىء » من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٥

(٢) أنشئت هذه المجلة عام ١٩٢٤ ، وهى أسبوعية وتتولى نقد الكتب وتقديمها ، كما تهتم بالمسرح والموسيقى والتصوير والسينما ، وقد تولى رئاسة تحريرها دى فوتو فى المدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٣٨ «م» .

قليلا من أطباء الأمراض العقلية، ولكنى فى الحقيقة لم ألجأ إليهم فى دراستى للقصة . وقد ناقشت معظم المشكلات الموجودة فى هـــذا الكتاب مع الدكتور لوسى جسنر ، والدكتور لورانس س. كوبى ، والدكتور بيتا رانك ، والدكتور إيفيولين ركسفورد ، والدكتور جريجورى روشلين . ومهما يكن من أمر استخدامى لآرائهم فإنى أشكرهم على إبدائها . ومن الطبيعى أنهم لا يتحملون مسئولية ما تحدثت فيه عن القصة أو علم النفس أو طب الأمراض العقلية .

وكان قد بدأ نوع من الدراسة المتخصصة فى عام ١٩٣٢ فيما أعتقد فى «تريمن كوتدج»، وكان البرنامج يبدأ فى الساعة الخامسة بعد الظهر ويستمر إلى المدى الذى يستطيع أن يمكثه أى فرد . وإنى أوجه شكرى إلى العديد من القصاص والكتاب الذين أماطوا اللثام عما يعتبر من أسرار صناعتهم ، وذلك من خلال هذا البرنامج، وأخص بالشكر من الكتاب الشيوخ إديث مير يليس ، وهيلين إفريت ، وتيودور موريسون ، وفلتشر برات ، ووليم سلون ، وكذلك أشكر الكاتب الحديث مارك ساكستون ، وغيره من القصاص الذين تحدثت إليهم فى أماكن متفرقة .

وقد وضعت باريان تمبل تقويم حركة الزمن فى قصة « ابنة ب . ف» ، وأنا مدين لها لقوة تحملها على الرغم من عملها ساعات طويلة فى مادة جافة، وصمودها لما تعرضت له من ضغط كتابتى .

وقد جعلت بين قوسين عددا من الملاحظات التى أبداها لى جاريت ما تنجلى الذى ظللت أغير على آرائه اثنين وعشرين عاما. ويبدو لى مع ذلك أن الملاحظات المختلفة التى بعث بها إلى معلقا على بعض موضوعات بحثى كانت أكثر امتيازا من أن تنسب جهراً إلى مؤرخ فى نص كهذا الكتاب، ولهذا ادعيتها لنفسى .

مقدمة : بقلم المؤلف

هذا الكتاب وضع لغرض واحد متعين ومحدد بوضوح . وهو ليس رسالة فى سيكلوجية القصة ، أو دليلا لقواعد كتابتها ، وإن كان يعالج علم النفس ، وحرفية القصة . ولا أعتقد أنه يمت إلى دراسة علم الجمال أو النقد الأدبى ، وأدعو القارىء ألا يصنفه تحت هذه الأسماء ، بل ينظر إليه على أنه تحليل لحسب العلاقة بين الشخص الذى يكتب القصة، والشخص الذى يقرؤها. وأدعوه بصفة خاصة إلى التأكد من أننى لاأقصد التعميم من وراء الدلالة الظاهرة للنص .

وإلى جانب ذلك كله أطالب القارىء بأن ينظر إلى جميع القصص التى قرأها نظرة متحررة فى خلال قراءته ما أكتبه عن القصة ، فنحن نعلم أن بعض القصص قد تكون أفضل من غيرها ، أو أكثر أهمية أو قيمة ، أو تكون ثمرة كتاب أعظم موهبة من غيرهم ، أولها دلالات ينبغى أن تكشف . ولقد أبنت بصراحة فى هذا الكتاب القصص الأثيرة لدى ، كلما استطعت إلى ذلك سبيلا دون أن أطغى على التحليل . ولو أن التحليل قد وجه ببعض الإشارات إلى قيم مقارنة كلما وجدت ذلك ممكنا ، ولم أوجهه قط إلى قيم مجردة . ولهذا ربما أسىء فهم هذه الإشارات . وتعتبر جميع القصص — بناء على وجهة النظر التى يستمسك بها هذا الكتاب — ذات قيمة بما أنها مقررة . فعملية القراءة تعتبر إتماما للقصة ، وهى لن تصير قصة حتى يقرأها أى شخص لا يتعمد الاهتمام بالقصة . وأهم موضوع فى هذا الكتاب هو التخيل الذى برهن للجنس البشرى بصورة مؤكدة أننا لا نستطيع أن نعمل بدونه ، ولهذا يهتم الكتاب بالتخيل أياكان مصدره .

ولن أحاول أن أتناول فى هذا الكتاب كل ما يتعلق بالقصة . وهذا اتجاه فى دراسة القصة أعتقد أنه صحيح ومجد ، وإن كانت هناك طرق أخرى كثيرة صحيحة ومجدية أيضا ولا تهدف دراستى القصاص إلى غاية منافستهم ، أو الطعن على أحدهم ، بل تهدف إلى مجرد التعبير عن الحقيقة . وبالإضافة إلى ما تقدم لست فى حاجة إلى أن يخبرنى قارىء بأن آرائى فى هذا الكتاب واضحة ، لأنى أدرك أنها شديدة الوضوح ، حتى إننى آمنت بأن الوقت قد حان للبوح بها .

برنارد دى فوتو

الفصل الأول

روث مارتن والمخاوف السبع

ستجد فى أية مدينة يبلغ عدد سكانها خمسين ألف متجر مثل متجر ت . م كيربى ، وهو مكتب للنسخ ومحل لبيع أدوات الكتابة ، وشرائط الأعراس ، والهدايا ، وبطاقات الأعياد ، وإعارة الكتب ، وأخيراً بيع الكتب. تدخل روث مارتن إلى محل كيربى قرب فترة منتصف مابعد الظهر لتشترى علبة من بطاقات المراسلة ، و «دستة» من ورق البريدج ، وتتوقف أمام رف كتب عليه « قصص جديدة » .

وروث هذه زوجة صراف فى بنك فرست ناشونال ، وهى فى السادسة والثلاثين من عمرها ، لديها ثلاثة أطفال أصغرهم فى الخامسة من عمره ، وهى حاصلة على ليسانس الآداب من الجامعة الحكومية ، وترأس الجمعيات الخيرية الأسقفية المحلية ، ولها شخصيتها القوية المستقلة عن إرادة زوجها بوب مارتن كما يتضح لنا فى اجتماعات نادى البلدة . وبعد أن تتردد روث عشر دقائق تشترى قصتين جديدتين لقاء ثلاثة دولارات لكل واحدة منهما . ولعل الأولى هى آخر ما ألفه جون دوس باسوس(١) ، أو وليم فوكنر(٢) ، أو ايفيلن ووه(٣) ، أو جون ماركواند(٤) . أما الثانية فقد

---

(١) جون رودريجو دوس باسوس (١٨٩٦ —؟) قصاص أمريكى ولد فى شيكاغو وتلقى تعليمه فى هارفارد ، خدم فى السلاح الطبي فى الحرب العالمية الأولى . كتب كثيراً من القصص أهمها « شوارع الليل » ١٩٢٣ ، « توصيلة مانهاتن » التى تتميز بأسلوبها المعقد ١٩٢٥ ، « المال الضخم » ١٩٣٦ . «م»

(٢) وليام هاريسون فوكنر (١٨٩٧ — ١٩٦٢) قصاص أمريكى ولد فى ألبانى الجديدة وتلقى تعليمه فى جامعة المسيسبى، نال جائزة نوبل ١٩٥٠ . أهم قصصه التخيل الوحشى ١٩٣٩ ، الدكتور مارتينو ١٩٣٤ ، الصخب والنعف ١٩٢٩ . «م»

(٣) ايفلن آرثر سان جون ووه (١٩٠٣ — ١٩٦٦) قصاص انجليزى يؤثر فى =

تكون لقاص جديد لا تعرف عنه شيئاً إلا ما قرأته من تعريف به فى العدد الأخير من التايمز نسخة الأحد . وعند نهاية الأسبوع كانت روث قد قرأت القصتين . أما بوب زوجها — وهو جاد فى قراءته أساساً ، إلا أنه أصيب بالبرد يوم السبت — فقد فرغ من إحدى القصتين فحسب ، وكانت للكاتب الجديد .

إن شراء روث للقصتين ، وحقيقة كونها سوف تفعل ذلك مرة أخرى فى خلال الشهر القادم ، هو الأساس الذى تقوم عليه عملية النشر وتجارة كتابة القصة . ونحن لن نوجه اهتمامنا إلى الناحية الاقتصادية فى عملية الشراء — مع أهمية هذه الناحية — ولكننا سوف نعنى بالدوافع التى وجهت روث لتدفع ثلاثة دولارات لما قيمته أربعون سنتا هى ثمن الورق وقماش الغلاف وأجر اليد العاملة . إن روث نفسها لا تهتم بكل هذه الأشياء لأنها تحب قراءة القصص ، بل إن قراءتها تعتبر من المتع المؤثرة فى حياتها . فهى تستطيع الاعتماد عليها أكثر من اعتمادها على معظم المتع المعتادة . وهى تعلم بثقة الخبير المجرب قبل أن تفتح قصة ما أن فائدتها فى الاستمتاع بها . فهى تقرأ القصة لأنها تستمتع بها ، تقرؤها لتستجلب السرور . وينبغى أن نعترف — إذا نحينا محترفى الأدب وأشباه هؤلاء المحترفين جانبا — أنه ما من إنسان يقرأ القصة لهدف آخر غير المتعة .

ولك أن تتخيل بعض الوسائل التى تتحقق بها هذه المتعة فى أى مكان من المدينة التى تقيم فيها روث ، فى الوقت نفسه الذى تجلس فيه — بعد

= أسلوبه اتجاؤه إلى الكاثوليكية ومذهبه الاجتماعى المحافظ ، أشهر قصصه : الأجسام الفاجرة ١٩٣٠ ، الكارثة السوداء ١٩٣٢ ، رجال تحت السلاح ١٩٥٢ . «م»

(٤) جون فيلبس ماركواند (١٨٩٣ — ١٩٦٠) قصاص أمريكى نال جائزة بولتزر وأهم قصصه : الشحنة السوداء ١٩٢٥ ، ما أضيق الوقت ١٩٤٣ ، بولى فلتون ١٩٤٦ ، حيث لا رجوع ١٩٢٩ ، وله قصص بوليسية كثيرة . (المترجم)

أن تترك باب حجرة ابنها الصغير مواربا حتى يستغرق فى النوم — لتجنى — طبقاً للنظام الاقتصادى — القيمة المقابلة لما اشترته . وقد يتوقف زوجها بوب مارتن بمحل كيربى وهو فى طريقه إلى منزله ليستعير من المكتبة قصة ريموند تشاندلر(١) الجديدة . أو لعله يعيد قراءة قصة وجدها ممتعة منذ سنوات مضت مثل «أوليفر وزويل Oliver Wiswell»(٢) ، أو «اقتحموا المواقع» Beat to Quarters . ولعل جاراً له فى الشارع نفسه — وهو يمت أيضاً إلى الزمالة المنظمة التى تشيع النقد الأدبى المتخصص الذى هو أكثر عمقا وتعالما مما ينشر فى مجالات الفكر الخالص مثل مجلة كنيون (٣) — يكون مستغرقا فى قراءة قصة «عالم ال أ The World of A.» لفان فوجت(٤) . ونرى مدرس الأدب فى الكلية المحلية وقد فرغ من قراءة مجلة «ذى بارتيزان ريفيو»(٥) وفرغ من المقـــالات التى تتحدى الاعتراضات المثارة فى مقالات أخرى ضد آراء نشرت حديثاً تمتدح مميزات قصص جيمس ت . فاريل(٦) — نراه يستمتع أيضاً بقصة فى حسن إدراك

(١) قصاص أمريكى (١٨٨٨ — ١٩٥٩) تخصص فى القصة البوليسية وأهم قصصه : النوم العميق ١٩٣٩ ، وداعا ياحبى ١٩٤٠ ، الوداع الطويل ١٩٥٤ . «م»

(٢) قصة لكنيث روبرتس (١٨٨٥ — ١٩٥٧) وهو كاتب أمريكى تخصص فى القصص التاريخية وصدرت قصته تلك عام ١٩٤٠ «م»

(٣) مجلة أدبية بدأ صدورها فى عام ١٩٣٩ وهى تهتم بالشعر والقصة خاصة . «م»

(٤) الفريد ألتون فان فوجت من أصل كندى (١٩١٢ — ؟) اشتهر بكتابة القصص العلمية المبنية على الخيال ، وأهم قصصه المذكورة هنا أصدرها عام ١٩٤٨ وتدور حول مجتمع فاضل فى كوكب الزهرة . «م»

(٥) بدأ صدورها فى عام ١٩٣٥ وكانت تعبر عن رأى الحزب الشيوعى ولكنها استقلت منذ عام ١٩٣٨ وكان اهتمامها الأساسى بالموضوعات الاجتماعية ولكنها وجهت مزيداً من الاهتمام للفنون الأدبية . «م»

(٦) جيمس توماس فاريل (١٩٠٤ — ؟) قصاص وناقد ، ولد فى شيكاغو وتعلم فى جامعتها ، من أهم قصصه «لونيجان الصغير» ١٩٣٢ ، وثلاثيته «ستدز لونيجان» أيام الغضب ١٩٤٣ ، وجه الزمن ١٩٥٣ ، وله مجموعات قصص قصيرة ، تأثر فى كتابته بجيمس جويس ودرايزر وبروست . «م»

ولنقل إنها قصة «الطاعون» La Peste[(١)] . ولو كانت هى لا ستطاع أن يبرر خطأه باستمتاعه العاجل بها بادراكه أن «كامى» معروف بأنه وجودى. ونجد مدرسة بالتعليم الثانوى تقرأ «الشارع الرئيسى» The Main Street[(٢)] أو «محنة رتشارد فيفرل» The Ordeal of Richard Feverel[(٣)] ، بينما إحدى تلميذاتها النابهات تؤخذ بروعة «فانيتى فير» Vanity Fair[(٤)] (مالم يفرضها أحد عليها) .

وفى مكان آخر من المدينة تستأثر بالقراء وتستحوذ عليهم « عشرون عاما بعد ذلك » Vingt Ans Après[(٥)] و « كرانفورد » Cranford[(٦)] ، وكذلك « أيها الرواد » O. Pioneers[(٧)] و « الرياح فى الصفصاف » The Wind in the Willows و « الأرض » La Terre[(٨)] و « طرزان القرود » Tarzan of the Apes[(٩)] و « النظر إلى الخلف » Looking Backwards[(١٠)] ، وغيرها من قصص سارتر[(١١)] ، وبلزاك[(١٢)] ،

(١) قصة لألبير كامى (١٩١٣ — ١٩٦٠) وهو كاتب فرنسى ولد بالجزائر ، تأثر بالمذهب الوجودى فى آخر حياته ولكنه لم ينضم إليه ، أهم قصصه الغريب ١٩٤٢ ، الطاعون ١٩٤٧ ويعبر فيها عن تفاهة الحياة المعاصرة وبعدها عن المنطق . «م»

(٢) قصة لسنكلير لويس نشرت عام ١٩٢٠ وحولت إلى مسرحية عام ١٩٢١ «م» (قامت مؤسسة فرانكلين بنشر هذا الكتاب)

(٣) قصة بقلم ج . ميريديث نشرت عام ١٨٥٩ «م»

(٤) قصة لثاكرى ظهرت عام ١٨٤٧ . «م»

(٥) رواية لألكسندر ديماس الكبير صدرت عام ١٨٤٥ وهى تاريخية تدور حول حياة شارل الأول . «م»

(٦) قصة للسيدة جسكل نشرت لأول مرة سنة ١٨٥١ وهى تدور حول الحياة فى قرية هادئة فى أول القرن التاسع عشر . «م»

(٧) قصة لويلا كاثر نشرت عام ١٩١٣ . «م»

(٨) قصة لأميل زولا صدرت عام ١٨٨٨ «م»

(٩) قصة لإدجار رايس بروفز (١٨٧٥ — ١٩٥٠) وهو قصاص أمريكى كتبها عام ١٩١٢ فنالت نجاحا عظيما وهى تدور حول طفل نشأ بين القرود فى الغابة وقد بلغ ما بيع من هذه القصة ٢٥ مليون نسخة «م»

(١٠) قصة لإدوارد بلامى نشرت عام ١٨٨٨ وهى تدور حول المثالية فى البشرية وقد نالت شهرة واسعة وتعتبر بحثاً أكثر منها قصة «م»

(١١) جان بول سارتر (١٨٠٥ — ؟) قصاص وروائى وفيلسوف فرنسى اقترن اسمه بفلسفة الوجودية التى ظهرت عام ١٩٤٦ «م»

(١٢) قصاص فرنسى معروف (١٧٩٩ — ١٨٥٠) «م»

وماری وب(١)، وجراهام جرين(٢)، وأناتول فرانس(٣)، وساكس رومر(٤).

ومن المعتقد أيضاً أن أى شخص آخر يمضى فى قراءة «الينبوع» The Fountainhead(٥) لن يستغرقه النوم . ولعل واحداً ممن يعيشون فى مدينة روث مارتن ، يجد نفسه الليلة ، حين يشرع فى قراءة قصة ، يطالع لأول مرة «ناديني بإسماعيل» أو «إنك لن تعرف عنى شيئاً ما لم تقرأ كتابا باسم. . . . » أو «الكسى فيودور وفتش كارامازوف كان الابن الثالث لفيودور بفلوفتش كارامازوف. . . . » أو «حسنا أيها الأمير، هكذا أصبحت جنوا ولوكا(٦) أملاكا خاصة لآل بونابرت». أو «لقد اعتدت منذ مدة طويلة أن أذهب إلى فراشي مبكراً » .

وهكذا نرى أن الليل حين يحث خطاه على الطريق يوقظ شهيات مختلفة للقصة ، وسنجد — قبل أن نفرغ من هذه النقطة — أن مصابيح الجسر تلقى أضواءها على بعض الحقائق البالغة الغرابة ، وليست هناك حقيقة أغرب من الحقيقة الأساسية المعروفة لدى القراء جميعاً ، وهى أنهم ينظرون فى كتاب مطبوع فيجدون أناسا تشعر وتتحرك . ولنبدأ بالتساؤل عن كنه هذه الشهية ، ولماذا يحب الناس قراءة القصص ؟ ما المتعة الملفوفة فى غلاف من القماش التى يدفعون فى مقابلها ثلاثة دولارات ؟

(١) مارى جلاديس وب (١٨٨١ — ١٩٢٧) لها كثير من القصص الناجحة منها « السهم الذهبى » ، « منزل غابة دورمر » «م»

(٢) هنرى جراهام جرين (١٩٠٤ — ؟) كاتب انجليزى عمل بالصحافة ، وأصدر كتباً عن رحلاته ، ومن قصصه المشهورة قطار استانبول ١٩٣٢ ، بندقية للبيع ١٩٣٦ ، الأمريكى الهادىء ١٩٥٥ ، رجلنا فى هافانا ١٩٥٨ ويعتبر من أعظم القصاص المعاصرين «م»

(٣) أناتول فرانس قصاص فرنسى (١٨٤٤ — ١٩٢٤) تأثر بدوريه وديكنز ، ويتجلى إبداعه فى قصة « جريمة سلفستر بونارد » ١٨٨١، وفى عام ١٨٩٠ ظهرت له مجموعة قصصية بعنوان « بلتزار » وله أيضاً قصة « تاييس » «م»

(٤) الاسم المستعار لآرثر وارد (١٨٨٦ — ١٩٥٩) تخصص فى القصص المثيرة وجعل محورها شخصية الدكتور فومانشو الشرير «م»

(٥) قصة بقلم « آيان راند » ظهرت عام ١٩٤٣ «م»

(٦) مدينة فى إيطاليا وعاصمة إقليم بهذا الاسم «م»

إن أهل الأدب، سواء منهم المحترفون أم الهواة، يجب أن يستبعدوا من دائرة بحثنا، لأننا نريد أن نركز هذا البحث على التجربة الصافية المنطلقة الخالصة من الشوائب. فالذي يتبادر إلى ذهن المرء أن الشعراء يقرءون شعر المعاصرين لهم بقصد إظهار اشمئزازهم منه أصلا. والقصاص يشعرون بغيرة مشابهة وإن كانت غيرتهم ليست أساس قراءتهم؛ إذ أنهم يهذبونها ويهدفون إلى التزود بالقوة من القصص الجيدة التي ينبغي أن يقتنوها. وتحركهم في ذلك دوافع ناضجة، فالقاص منهم يقرأ قصة غيره ليساير الجديد فيها، ويقوم مادتها، وليستمتع (أو يتعلم منها أو يحس بتفوقه ككاتب عليها) باستعراض مهارتها الفنية، وليناقش أو يرفض أو يقبل ما يراه منها. أما أشباه المتأدبين، وأدعياء الأدب، والفضوليون، فهم يقرءون القصة اساساً لكى يتحدثوا عنها وكأنهم قصاص أو نقاد. على حين نجد النقاد تدفعهم إلى قراءة القصة دوافع المهنة ذاتها، بحيث أصبح المرء يعتقد انه ما من دافع آخر يحفزهم إلى قراءتها. وأهدافهم فى نظر كاتب القصة أو قارئها غير المثقف — بقدر ما يدركه أيهما من النظرات المركبة المجردة فى كتابات النقاد — من أغرب ما يمكن، ولعلنا نستطيع أن نوجزها إذا قلنا إن غاية النقد من القصة — فى المستوى الأعلى لهذه الغاية على الأقل — أن توجد فيها حكاية ليست موجودة بالفعل.

ومهما يكن من أمر فإن روث وبوب مارتن لا تحركهما دوافع من هذا القبيل، ومن الحكمة ألا ننسب إليهما بعض ما يوجد عند المتأدبين من دوافع. مع أن القصاص ينفرون من اعتبارهم مجرد ملهين يدخلون السرور إلى نفوس الناس فى أوقات راحتهم، وهم يؤمنون بأن القراء إنما يلوذون بهم بحثاً عن الجمال والحقيقة، واكتساب فلسفة للحياة، وهداية فى ممارستها. وهذه الفكرة تحمل فى طياتها عزاء لكتاب القصة، ولكن ما مدى صحتها؟ إن بوب وروث مارتن لا يستشعران من القصة الجمال أو الحقيقة.

ولو استشعراهما فإنهما سوف يعتبران القصة فى أحسن حالاتها مجرد مصدر غير مباشر ، سواء للجمال أو للحقيقة . ذلك لأن فلسفتهما فى الحياة قد تكونت فى الغالب بمؤثرات أقوى من القصة كالأسرة ، والأصدقاء ، والمدرسة ، والكنيسة ، وبعض المؤسسات الاجتماعية الأخرى ، بالإضافة إلى تجاربهما الذاتية . أما بالنسبة لاعتبار القصة هادياً فى ممارسة الحياة ، فذلك أمر — فيما يبدو — ليس مجالا للتفكير . صحيح أنى عرفت رجلا أراد أن يحدد موقفه من طلاق زوجين صديقين له ، فلجأ إلى كتاب « الأخلاق »(١) يطلب المساعدة ، ويبدو أنه وجدها بالفعل . ولكن لا يوجد كثيرون مثله ، وإنى لا اعتقد أن يتجه شخص إلى جيم فاريل(٢) ليحظى بجواب عن مثل هذا التساؤل . ومع ذلك هناك طريقة تجعل نقاط الجدال التى أثارها القصاص حقيقة واقعة وإن تم ذلك عن طريق المجاز . فالقصاص محقون تماماً حين يقولون إن القراء يطالبونهم بالكشف عن التجربة — ولو أنهم لا يزالون يتحدثون بطريق المجاز — وما يهدفون إليه بحديثهم هو ما تعنيه روث نفسها لو أنك سألتها لماذا تقرأين القصص ؛ إذ تجيبك على الفور أنها تحب القصة الجيدة ، وهذا هو السبب الجامع الذى يشمل كل ما عداه . والغاية التى يتوخاها هذا الكتاب أن يفسر على مهل معنى ذلك . وقد تضيف روث إليه — مع شىء من الحرج لشعورها بأن إفصاحها عن هذا السبب ليس بذى بال — إنها تريد مجاراة الناس فيما يتحدثون فيه ، وبخاصة الطبقة المثقفة منهم ، الذين تعلموا أن الأدب شىء ضرورى . ولكنها لا تستشعر الحرج إذا مضت قائلة إنها تقرأ القصص أيضاً لأنها تريد (مسايرة العالم) . وهنا تعترف بحقيقة ما يثيره القاص من جدل ،

---

(١) كتاب معروف لأرسطو يقول فيه : « إن السعادة مطلب الحياة وإن اللذة والشهرة والثروة لا توصل الإنسان إلى السعادة ، ولكنه يصل إليها عن طريق الحقيقة الفلسفية » « م »

(٢) هو جيمس توماس فاريل وقد مرت ترجمته « م »

ولو أن كليهما مخطىء فى التعريف بما يحسه . فالذى تعنيه روث على وجه التحقيق من السبب الذى ذكرته أنها تقرأ القصة لكى تساير قصة حياتها الخاصة .

إن قراءة القصة عمل ذهنى ، كما أنها ظاهرة سيكلوجية . وهناك بضع ظواهر سيكلوجية بسيطة وكذلك بضع دوافع بسيطة أيضاً بحيث لا يحتاج المرء إلا إلى قليل من الاستبصار لكى يستكشف من وراء الأفعال الناتجة عنها ، ما هو أقل تعقيداً مما يجده فى قراء قصة ذات دوافع مركبة لماذا ذهبت إلى « مين »(١) لقضاء عطلتك ؟ لماذا أخلفت موعداً ؟ لماذا جلست على كرسى فى مواجهة النافذة؟ إن من المعروف جيداً أن كثيراً من الدوافع كانت وراء القرارات التى أثمرت هذه الأفعال . ومن المعروف أيضاً أنك كلما دققت النظر فى هذه الدوافع اشتد إحكامها — شأن الجذر المتشعب — وازداد تأثيرها فى نواحى شخصيتك . فهى تنطلق من الزمن ، وتستقر فى الذهن ، ثم تؤلف أشكالا شتى. ولاشك أن روث لو ثابرت على استبطانها القصة لاكتشفت أموراً كثيرة ومتنوعة، ولكننا سنكتفى الآن بأن نقول إن هناك دوافع كثيرة لقراءة القصص لا تبدو للعيان ، وإن المتعة التى يحسها الناس فى القصص شديدة التعقيد .

ولنبدأ بأبسط أنواع القصص ، ونصحب أناساً أكثر سذاجة من آل مارتن . إن الطموح فى أمريكا لا يزال فى أوجه بالنسبة للحصول على وظيفة أفضل ، وبيت أرقى ، وسيارة أكثر فخامة . وهذا الطموح لا يزال ممكن التحقيق ، وهو يتحقق بصفة خاصة وعلى نطاق عالمى فى الخيال Phantasy (٢) ، ولهذا كانت هناك حاجة دائمة إلى معرفة كنه الحياة فى

(١) ولاية أمريكية تقع على شاطىء الأطلنطى . « م »

(٢) نستخدم فى هذا الكتاب كلة Phantasy للدلالة على عملية نفسانية ، كما نستخدم كلة Fantasy للدلالة على الصورة الأدبية (سنلتزم فى ترجمة الكلمة الأولى معنى الخيال أو التخيل ، وفى الثانية معنى القصة الخيالية) « م »

الطبقة الأرقى . فالملاحظ فى محطة بنزين سوكونى — مثلا — يستخلص من أمثال القصص المسلسلة التى تنشر فى المجلات الواسعة الانتشار ، قدراً كبيراً من المعلومات التى يحتاج إليها فى طريقه إلى الصعود ، فهو سيصبح مشرفاً على محطات منطقة واسعة ، ويصير بعد ذلك مديراً لمحطات مقاطعة بأكملها . ولا ينبغى أن يصل إلى مركزه الجديد دون أن يلم بقدر كاف من المعلومات ، التى يحتاج إلى أنواع مختلفة منها ، كقواعد السلوك مثلا : كيف يتصرف الناس فى أى مكتب تنفيذى ، أو فى النادى ، أو فى مطعم يلزم رواده بارتداء ملابس رسمية للعشاء ؟ وبأى طريقة يتحدثون ؛ وفيم يتحدثون ؟ ما أساليب تمويههم ؟ وما الذى لا يبالون به ؟ وما الذى يعتبرونه محرما ؟ وفى هذه الطبقة تعتبر بعض كلمات الإطراء نوعا من السباب ، ولكن هل من الصحيح أنها تعتبر مجرد دلالة على الود فى الطبقة الأكثر ارتفاعا ؟ وما التعليقات أو السلوك الذى يجتذب انتباه فتاة المطعم فى أثناء مغازلتك لها ، والذى يعتبر مجرد إطراء معتاد بالنسبة للزوجات الشابات فى « ريفر رود » ؟ وما الشىء المنفر هناك وما هو الملائم ؟ ماذا يفعل المرء فى اجتماع المديرين وفى حفل زفاف بالكنيسة ، وفى سباق الدربى ، وفى حالة ظهور خيانة أحد مساعديه ؟ إن ملاحظ محطة البنزين يجب أن يعلم ذلك كله ، وهو يجمع معلوماته مصادفة حينما يقرأ قصة جيدة زاخرة بالأحداث. ولو أنه تزوج فتاة المطعم كما تؤكد له القصة ، فلابد أن تكون مزودة بقدر من المعلومات يوازى ماعنده ، وذلك عندما يقدمان على شراء منزل فى « ريفررود » . وينبغى أن تكون الفتاة قادرة على تمييز الغزل ، فليس هناك ماهو أشد حرجا من أن تخطىء تقدير مايعتبر فرصاً يقدم لمركزها الاجتماعى. فإذا وقعت فى هذا اللبس ، فمن المحتم أن تضر مكانتها أو مستقبل زوجها ، بل حتى السلوك المعتاد للعاكفين على الخمر ينبغى أن يكون مختلفاً فى نادى البلدة عن العرف المألوف فى حانة كوكتيل جو ، ومثلما تظهر السيدات فوارق طبقية بين دور الأزياء ، كذلك توجد دلائل مميزة لكل طبقة

فى حالات التصديق والافتراض ، وطبيعة الاهتمام العقلى ، ونوعية برامج الإذاعة ، وألوان الرياضة ، وألعاب التسلية ،واستخدام العامية ، وواجب المرء أن يكون ملماً بهذه الحقائق . بل إن طرق التنغيم والنبرات الصوتية ذات علامة مسجلة ؛ فالفتاة التى تولد فى طبقة راقية ، تتعلم من أسرتها الوسائل الصوتية الصحيحة ، أما تلك التى تولد لأب محدث نعمة فيمكنها أن تتعلم تلك الوسائل فى مدرسة الآنسة بورتر(١) ، وأما الشخص العادى المتطلع إلى الطبقة الراقية فيمكنه أن يتعلم تلك الوسائل نفسها عن طريق أسلوب القاص . وعلى أية حال ينبغى أن نتأمل نوع تلك المعلومات بصفة عامة ،وسنلاحظ أنها تغاير نوع المعلومات التى تمدنا بها تقارير لجان التحقيق كما نرى فى « المرجانترى » Elmer Gantry (٢) و « جيديون بلانيش » Gideon Planish(٣) بل هى لا تشبه بأية حال المعلومات التى نجدها فى القصص حيث المادة الأولية مكتوبة بصورة قصصية ، وبأسلوب درامى إلى حد ما. واهتمام القراء بهذين النوعين من القصص ، يسهل تعليله ، ولكننا نرجىء مناقشته ، إذ هو لا يعنينا فى هذا المقام .

وإذا أحس الناس حاجتهم إلى توجيه فى دائرة العمل أو عند التوقيع على قوائم حساب المشروبات فى نادى البلدة فإن روث وبوب مارتن لا ينشدان من قراءة القصص الحصول على هذه المعلومات، لأنهما يتعلقان بالأوهام ، فهما ينشدان من القصة أن تعدهما لأنواع أخرى من الترقى والتحول ، مادام يوجد دائماً — بالنسبة إلينا جميعاً — طابق آخر فوقنا ، ينبغى أن نصعد السلم للوصول إليه. إن الحياة تمضى بروث وبوب مارتن ،

---

(١) سارة بورتر (١٨١٣ — ١٩٠٠) أنشأت هذه المدرسة الخاصة لتعليم الفتيات عام ١٨٣٤ وتحمل اسمها منذ ذلك التاريخ . «م»

(٢) قصة لسنكلير لويس صدرت عام ١٩٢٧ وهى تصور البدع الدينية فى أمريكا «م».

(٣) قصة أخرى لسنكلير لويس صدرت عام ١٩٤٣ «م»

وقصصهما الخاصة طى الكتمان . وهما يواجهان سنة بعد أخرى التجارب المتنوعة للنضج الإنسانى والانحلال على السواء . ومن هنا تنشأ الحاجة إلى ضرورة معرفة هذه التجارب، لا لمحاولة منعها مادام وقوعها أمراً محتوماً ، بل لمعرفة كيفية مواجهتها . فلو أدت الظروف إلى تحول غزل بوب وتودده لسكرتيرته إلى عاطفة حقيقية ، ولو شهد نجم لاح فى ليلة صيف روث وقس أبرشية سانت آن وقد استغرقهما صراع الجسد ، لكأن وراء ذلك ثورة عارمة غير طبيعية ، نشعر بحاجة ماسة إلى فهم دوافعها . لأن كل عاطفة مشبوبة تظل بالنسبة للإنسان غريبة ، عسيرة الاحتمال حتى تستقر فى شكل مألوف . والقصة وسيلة فعالة فى تمثيل ذلك كله ، وهى تشبه كرسى الاعتراف أو الحديث بين أصدقاء قدماء فى استخراجها الخبىء من الدوافع والأفعال .

وما من أحد يستطيع أن يحيا بعاطفة ليس لها شكل مألوف ؛ فكل عاطفة ينبغى أن تتخذ شكلا وتكون مألوفة، وتتخذ سبيلا معروفاً . ولهذا نجد رغبة روث حين تلامسها ذراع القس ، أوحين تواجه قبراً حفر حديثاً ليوضع فيه ابن لها ، أو حين تفاجأ بجنون صديق ، أو بتشخيص الطبيب لمرضها بإصابتها بسرطان فى الصدر — لاتتجه إلى التساؤل : ماذا ينبغى أن أفعل . وذلك لأن سلوكها توجهه قوى لم يستطع أى قاص أن يحا كيها فى خلال سنوات عديدة . ولكن تساؤلها المحتوم الذى يدعو إلى الرثاء سوف يكون : كيف أحس إزاء ذلك ؟

ومن الوظائف الأساسية للقصة أنها تساعد على الإجابة عن هذا السؤال، لأنها تهىء روث وبوب لفهم دوامات مشاعرهما الخاصة ، كما أنها تحدد مجال التجربة عن طريق توقعها واستكمال نواحى النقص فيها . إن روث وبوب يتقدمان فى السن ، وكذلك أطفالهما الذين قد ينقلبون ضدهما ، أو يسيئون إليهما ، أو يصبحون مختلفين تماما عما كان يحلم به الأبوان وهم

بعد صغار . فكيف يكون إحساسى إزاء تلك التطورات ؟ وهل أجد فيها متعة او عذاباً ؟ وكذلك يموت أصدقاء روث وبوب ، فيبدو أن فى رؤية نفسيهما — فى وحدتهما — أكثروضوحا ، ثم يصلان فى النهاية إلى درجة الوضوح الكامل — إن انطفاء الطموح وتناقص الإحساس بالكرامة ، وذبول الآمل ، والتفاصيل التافهة للفشل والعذاب والهزيمة والانحلال ، وما يجرى هذا المجرى فى الحياة الإنسانية ، كل أولئك المحور الذى تدور حوله القصة العميقة . فكيف يكون إحساسى إزاء مثل هذه الحالات ؟ إن المرء ليعجز عن فهم أحاسيسه فيستسلم لانفعالاته التى تسمو به أو تعذبه . وكل انفعال يصيبه لأول مرة ، يحس حاجة ماسة إلى معـــرفة كنهه وملامسته والتثبت منه . والقصة تكفل له ذلك كله ، فهى الطريق الذى يهيء له سبيل هذه المعرفة .

ويشعر الإنسان هنا — حين يستثار ، ولا يكاد يشعر دون هــــذه الاستثارة — بأن القاص ينبغى أن يكون موضعاً للثقة ، وأنه يستطيع أن يجيب فى نطاق حدود معينة ، وبطريقة جزئية وإن تكن فى الصميم ، عن ذلك السؤال الوحيد : كيف أحس ؟ وهو يستطيع أيضاً بطريقة جزئية وإن تكن فى الصميم أن يبين لنا معنى الانفعال . فعمله يبحث فيما وراء الانفعال ، إلا أننا نتتبعه بيقظة متزايدة ، فكلما توغل بعيداً وراء الانفعال ، استوجب الأمر زيادة شكنا فيه . فالقاص يستطيع أن يصنع صوراً ثابتة للعالم ، ولكن من الطبيعى أن أى باحث يستطيع أن يحصل على صورة واضحة للمجتمع ، ولضروب نشاطه المعقدة ، تكون أكثر دقة من صورة الساحر أو المنجم . وقد يصف القاص ظواهر الأشـــياء بطريقة دقيقة محكمة ، ولكن وصفه يكون عادة بلاحياة إذا لم تلون القصة المؤثرات التى تجعل منه فناناً . وحتى إذا لونت بهذه المؤثرات فإنها لن تكون موضع الثقة الكاملة. فإذا اتجهت إلى تفسير الكون ، أو تفسير

أى شيء آخر — ماعدا تأثير التجربة فى الأحياء من البشر ، وما تحدثه من انفعال وسلوك — فإن القاص بتأييد المؤثرات التى أشرنا إليها — لن يزودنا إلا بنظريات ملتوية لقنها فى مدرسة الأحد ، أو فى مناهج الكلية ، أو فى خلال محادثات اشترك فيها منذ سنوات ولم يحسن فهمها . وقد يمكنه — على أحسن الفروض — أن يمنح النظريات بعض التشابه مع الواقع ، وقدراً ضئيلا من الحياة .

ولو ثبتت القصة فى نفوس قرائها أى انفعال ، سواء أكان تافها أم ساميا ، عندئذ تكون قد أدت عملا لايقدر بثمن ؛ لأن القارىء سوف يرى بوضوح هذا الانفعال فى نفسه . وسوف تصبح القصة جزءاً من مصيره ، ومن إدراكه لمصير البشرية . بل إن المرء ليعتقد أن القصة لها دور شديد الخفاء فى التوفيق بين القارىء وبين مصيره من جهة ، وبينه وبين إدراكه لمصير البشرية من جهة أخرى .

* * *

إن علاقة آل مارتن لم تنقطع بعد بالقاص، فمع أننا قد وصلنا إلى وظيفة أساسية لفن القصة ، إلا أننا قد بدأنا فحسب تحليل العلاقة بين القارىء وبين القصة التى يقرؤها . ولعلنا الآن نقف عند مفترق طريق يبدو أنه يمضى بنا بعيداً بدلا من أن يوجهنا إلى غايتنا لنتحدث قليلا حول عالم القصة الواسع وعالمها الصغير . وقد نتساءل : لماذا تصر روث مارتن بقوة على قراءة بعض القصص التافهة ، البعيدة عن الطموح ، المستهترة ، السطحية ، والتى يتضح أنها كاذبة حمقاء ، وأنها ذات مستوى متواضع ، أو ربما هى ساقطة تماما ؟ إن عنادها يثير سخط بعض الناس لأنه يعلى مكانة القصاص الذين يضيقون بهم . ويوجد نوع مألوف من النقد يغض الطرف عن قاص يبدو واضحاً أنه غير موهوب ، فيتجه إلى رواية بعض الأحداث المثيرة ، أو يملأ وقت فراغ القارىء ببعض التصوير الدقيق لتصرفات ثانوية

الأهمية ، وإن كانت مسلية ، أو يقوم باستكشاف خفيف مسل لدوافع ليست على جانب كبير من العمق ، على أمل أن يستمتع القراء بما يثيره من تناقضات . وإذا كان هدف هذا القاص ليس جديراً بالتعنيف من جانب الناقد المتهاون ، فالناقد الحازم يرفضه ويضطر إلى إدانة القاص بقوله : لقد أضعت ثلاثمائة صفحة (وفدانا من لب شجر التنوب)(١) فى وصف مشاجرات المشتركات فى النادى فى سكارسديل . ألا تعلم أن العالم لايزال بحاجة إلى إنقاذ ؟ لقد بددت وقتك ووقتى ووقت القارىء بهذه القصة التافهة عن الغواية فى هوليوود . هل كان بروست(٢) يفعل ذلك ؟ إن ادموند ويلسون(٣) اقترح فى وقت ما — ومثله لا يقترح عفوا — أن يمنع القاص من كتابة الشكل التافه الفاسد المسمى بالقصة البوليسية . وقد أثار عدة نقاط هامة ، ولكن المرء يتساءل : هل من المستحسن أن يكون المنع عن طريق سلطة تنفيذية ، أو بقرار من الكونجرس ، أو بتعديل دستورى . كما يتساءل عن سبب حاجة شارح بارع لأعمال بروست إلى من يحميه من إيرل ستانلى جاردنر(٤) . ولكن ما دامت القصة قد وجدت لتقرأ ، فلابد أن نطرح هذا السؤال : ما موقفنا إذا رغب شخص فى قراءة إحدى قصص الرعب ؟ ألا ينبغى أن توجد قصة الرعب من أجل هذا القارىء ، وأن يوجد القاص الذى يكتبها ؟

وماذا يحدث لو أعرض قاص عن كتابة قصة حب فى الصيف على أحد

---

(١) الشجر الذى يصنع ورق الكتابة من لبه . «م»

(٢) مارسيل بروست (١٨٧١ — ١٩٢٢) روائى فرنسى معروف ، كتب قصة طويلة تقع فى ١٦ جزءاً تعتبر شبه ترجمة ذاتية ويغلب على أسلوبه التحليل النفسى العميق . «م»

(٣) ناقد أمريكى وقصاص (١٨٩٥ — ؟) بل يعتبر من أعظم نقاد هذا العصر ، له كتاب عن الحركة الرمزية ، ومن قصصه : « الجرح والقوس » ١٩٤١ وغيرها «م»

(٤) كاتب روايات بوليسية أمريكى (١٨٨٩ — ؟) وهو صاحب الحلقات الناجحة المعروفة باسم بيرى ميسون . «م»

الشواطىء على غرار قصة مــدام بوفارى Madame Bovary(١) ؟ وماذا يحدث لو كان غير قادر على ذلك؟ أو أن القارىء لم يرد من القاص أن يكتب له على هذا النحو؟ من المؤكد وجود قاعدة مطلقة فى نقد القصة وهى التجاوب الشخصى للقارىء مع القصة التى يقرؤها . ومن المؤكد أيضاً أنه من السذاجة انتظار وقوع القصص أو القصاص فى حوادث مختلفة تماماً عن تلك التى تنظم جميع الغرائز النبيلة ومظاهر النشاط فى الإنسان فى الخط البيانى النصف الدائرى الذى ينتظم القصص بجميع مستوياتها . ومعظم القصاص — وأعنى القاص العادى — سوف يوجدون فى منطقة الوسط من هذا الخط البيانى، وكلما اتجهنا الى يمين هذا الخط حيث المهارة والحكمة والأصول الفنية العميقة للقصة ، سوف نجد عدداً قليلا منهم .

ولكن أليس من الظلم نبذ القصص المتوسطة المستوى بدعوى أنها غير مستوفية مقومات القصة الرفيعة ؟ أليس من الأفضل الاعتراف بالفضل إزاء ما نجده من مشاهد قليلة نحس فيها العواطف الصادقة ، ونتجاوب معها ، وما نصادفه من فقرات تبدو فيها الأشياء حقيقة ، وكأنها تحدث لأشخاص واقعيين ، وأخرى تتسم ببعض الذكاء والإبداع وجمال التعبير ، وما نلقاه من شخصيات تكاد فى بعض الأحيان تطفر حية من الصفحات ، وتكاد تشبه الناس الذين نعرفهم . أعتقد أن القارىء العادى الإحساس يقدر قيمة هذه النواحى ، فما موقف روث مارتن ، وما الأسباب التى تجعلها تتخذ هذا الموقف ؟ لقد سبق أن ذكرت أننا نحتاج إلى تهيؤ عاطفى للمرحلة القادمة فى بحثنا . ولعلنا نحتاج إلى هـذا التهيؤ فى نقاط لم نفكر فى تناولها بعد ؛ فقد تصادفنا فى القصص انفعالات نحسها — أو يفرض علينا الإحساس بها — لم تعرض لنا من قبل فى حياتنا . فإذا كان الأمر كذلك فهناك إذن

---

(١) قصة لجوستاف فلوبير (١٨٢١ — ١٨٨٠) تصور الحياة البرجوازية وقد نشرت لأول مرة عام ١٨٥٦ . «م»

فضل عجيب وهام لا ينكر للقصة . وسوف يشتد تسليط الضوء على هذا الجانب إذا استرجعنا تجربة حدثت لنا جميعاً — نحن كبار السن — فنحن نعيد قراءة قصة نتذكرها بعد قراءتنا إياها منذ عشر سنوات أو عشرين سنة — باعتبارها قصة جميلة ، بل ربما كانت إحدى الروائع ، فنجدها أحياناً أجمل مما كنا نتصور ، وعندئذ نسعد بها . فهى تبدو أكثر غنى وعظمة ، وأشد واقعية مما كان باستطاعتنا أن ندرك منها ونحن أصغر سنا . فإذا وصلنا إلى هذه النتيجة فإننا نصبح مسحورين بالكاتب . غير أننا فى أحيان أخرى نجدها مبهرجة خالية من الذوق والقيمة الفنية ، أو جامدة ، أو كاذبة ، أو فيها هذه الصفات مجتمعة . وفى هذه الحالة لابد أن تكون إحدى هذه الصفات متحققة فيها من قبل ، ولكننا لم ندركها ، فنحن الآن أكثر قدرة مما كنا منذ عشرين عاما على إدراك عجز القاص عن الانتفاع بتجارب شخصياته (ليس هناك أسوأ من القصة التى نرى شخصياتها ألاعيب أو إمعات إلى حد أن القاص يجد نفسه مضطراً أن يسخر منها فى النهاية) ، وربما نمت قدراتنا إلى أبعد مما وصلت إليه قدرة القاص . فالحب ، والحزن ، والموت ، والضياع ، والفشل إن دخلت حياتنا الخاصة عن طريق صدمة أو علة غائية ، أصبحت معرفتنا بها أوسع من معرفة القاص ، أو على الأقل أقوى مما يستطيع أن يعبر عنه . فإذا قارنا بين ما عرفناه عن طريق المعاناة وبين ما كتبه القاص وجدنا أن الحب والضياع والحزن فى القصة باهتة المعنى أو زائفة .

وحين نعود لقراءة القصة مرة ثانية — سواء سرتنا أم ساءتنا — نجد أن ما نهتم به فى الحكم عليها إنما هو مجموعة الحقائق التى بدأنا ندركها ، فأنا الآن أعرف جيداً شعور المرء إذا فقد طفله بسبب التهاب رئوى ، ومن الواضح أن الكاتب إما انه يعرف وإما أنه لا يعرف . وما كان فى استطاعتنا أن نستنبط هذه الحقائق منذ عشرين عاما مضت ، وإن كنا ندرك جيداً أنها

تعيش فى التجربة الإنسانية ، وأنها كامنة فى حياتنا . فالأطفال يموتون حقاً إذا أصيبوا بالالتهاب الرئوى ، ومن الجائز جداً أن يكون لدينا أطفال . وربما كانت روث مارتن وهى فى سن العشرين — بالقوة لا بالفعل — مثل هذه الأم التى تصورها لنا القصة بجانب سرير ولدها الذى أشرف على الموت ، وبمثل هذا نتقبل ما ترويه القصة ، لا بالإيمان الصادق لقراء يحسون صدق ما فيها من انفعالات فحسب ، بل لتعطشنا للتجربة التى تخفف ما نشعر به . وفيما بين توقعنا الأكيد لوقوع التجربة وحدوثها الفعلى نرى أنفسنا — باعتبارنا قراء — يدفعنا التعطش نفسه والإيمان الصادق إلى تجارب لم نصادفها ، ومشاعر لم نحسها قط . والقصة رواية أو مجموعة حوادث متخيلة فى حياة أناس متخيلين ، ومع ذلك فهى تغرى بالقراءة . فروث مارتن من الممكن أن تكون وهى فى سن العشرين أم ذلك الطفل الذى قضى نحبه فى الخيال فحسب ، ولكن الخيال مستمد من تجربة ممكنة الحدوث لها فى المستقبل . على أنها سواء أكانت فى العشرين أم فى أية سن أخرى من الممكن أن تكون سجينة فى « بوشنوالد » ، أو امرأة مدمرة ، أو امرأة يقضى عليها السل ، أو أمًّا لطفل عبقرى أو أفاق ، ولكن لابد من وجود شىء خفى فيها — ولو فى الخيال فحسب — يؤدى إلى احتمال صيرورتها واحدة من هؤلاء أو من غيرهن . والقصة هى الجواز والوسيلة التى يتحقق بها هذا التحول ، إذا وجدت وسيلة ما تربط روث بقصة مثل هؤلاء الناس المتخيلة مع قبول القراء لها وتجاوبهم معها .

وما دامت روث مرتبطة بالقصة فسوف ترغب فى تتبعها بإيمان القارىء المتحمس ، وهى سوف تتبعها بسبب ما يحدث لإحدى الشخصيات فى تلك القصة المتخيلة ، أو لأكثر من شخصية واحدة ، وكأنه يحدث لها أيضاً . وهذه الرغبة التى تدفعها لتتبع حياة الناس الذين يختلفون عنا والذين تجدهم بعد فترة نفوسنا ذاتها إلى حد ما جائعة عطشى . وهى رغبة عارمة تغرى

روث بقراءة عدد لا يحصى من القصص التى ربما يرفضها ناقد فى سخط ، لأنها ليست مثل قصة (بحث عن الزمن الضائع)[١] Remembrance of Things Past ، ولكن رغبتها سوف تحثها على متابعة الحوليات المتخيلة عن حياة امرأة زنجية فى أحد الأحياء الجنوبية القذرة ، وكذلك الحوليات الحافلة الغريبة عليها التى تصور حياة ليدى آشلى[٢] ، تلك التى ابتدعت القصة وجودها . ولا يعنيها فى كثير أو قليل إذا كانت القصة التى تتضمن الحوليات جيدة أم رديئة، طبقاً لحكم شخص آخر، بل كل ما يعنيها أن تندمج مع القصة، مؤمنة بأن ما يحدث لها بطريقة ما ، مجرد طريقة ما .

ومن الواضح أننا لكى نصل إلى هدفنا فى هذا البحث لا ينبغى أن نفكر فى القصة من حيث هى قصة ، ولكن فى العلاقة بين القصة وقارئها . وهذه العلاقة مركبة ، ولكنها فى الوقت ذاته ديناميكية (حركية) وهذا يعنى الكثير . ويمكن تكرار ما سبق أن قلته وهو أن وقائع القصة تحدث للقارىء نفسه ، ومعنى هذا أنه يجد شخصيته متحققة جزئياً فى واحد أو أكثر من شخصيات القصة . كما أن القصة تمتزج ببعض تصوراته وتخيلاته . وقد يحدث تجاوب بين بعض الانفعالات فى القصة وبينه ، أو يحدث التجاوب مع بعض عواطفه الدفينة . ويمكن أن نقول إنه يجد فى المحور الذى تدور حوله القصة ، أو فى إطارها الخارجى رمزاً لحياته الخاصة ، سواء أكان هذا الإطار خاما ، أم مؤلفاً من قطع متناثرة ، أم ملتويا .

واصطلاحا (أدب إشباع الرغبة فى الأحلام) أو (أدب الهروب) ينسبان دائماً إلى نوع معين من القصص ، وليس من الواضح أنهما يتضمنان

---

(١) قصة طويلة لمارسيل بروست صدرت فى المدة من ١٩١٣ إلى ١٩٢٧ فى عدة أجزاء وقد ترجمها إلى الإنجليزية ستيفن هدسون . «م»

(٢) لعلها الشخصية الرئيسية فى قصة «ربان السماء» تأليف رالف كونر ، أو هى ليدى بريت آشلى بطلة «الشمس تشرق ثانية» لهمنجواى وقد نشرت عام ١٩٢٦ وهذا أرجح «م»

كبير معنى ، أو انتماء لأى نوع . ولو أننا أخذنا القصة بمعنى تحولها من التجربة الحقيقية إلى التجربة المتخيلة ، فلابد أن تكون كل قصة هروبا ، ولكن هناك معنى هاما سوف أذكره تفصيلا فيما بعد ، وهو إمكان اعتبارها رجعة للحقيقة . وأى إنسان يرغب فى اعتبار القصة عملا عصابيا (هلوسة) ، سوف يعتبر القصة هروبا من القاص ، ولكن القصة ما لم تتضمن قوة التخيل التى يبدو القارىء فى أسرها كالمريض ، فإنها تصبح بالنسبة إليه عملا فارغا . ومن المؤكد أن كل قصة بالنسبة للقارىء زاخرة بما يشبع الرغبات فى الأحلام ، فهو يستطيع قراءتها وتقبلها مالم تكن خيالاتها المنمقة النامية مترابطة مع بعض خيالاته المهوشة . وأعتقد أن قصة ساندريلا[1] الساذجة وقصة «أنا كارنينا»[2] Anna Karenina — بأى مفهوم مفيد لعلم النفس أو النقد — تسيران فى اتجاه واحد لخط معين. وما من أحد ينجو من التفكير فى أنه حاول أن يقبل البطلة فى أى قصة قرأها، فمن المستحيل أن نتصوره قارئا للقصة ليشبع رغبة فى الخيال، بينما تكون محبوبته ماثلة فى الحقيقة. فإذا بدا ذلك توسعاً فى التعبير ، فلنجعل كلامنا على النحو التالى : إذا اتجهت خيالات روث مارتن التى تتمنى تحقيقها إلى الانفصال عن بوب، فسوف تتركز هذه الخيالات على قسيس كنيسة سانت آن، أو أى شخص آخر لا يمثل غير الجسد. ومن السذاجة أن نقول — بالنسبة لإشباع الرغبة فى الخيال — إنها تتفق فى ذلك مع شخصية «سكارلت أوهارا» إلى حد أنها ربما تستسلم لورث بتلر[3] . أو أى شخص يماثله . وسذاجة هذا القول ترجع إلى أن الطاقات فى أثناء نشاطها أكثر تعقيداً من ذلك بكثير ، وأشد غموضاً . كما أن هذه الطاقات لا يمكن

---

(١) قصة خرافية أصبحت من الفولكلور الشائع ، ذات أصل فرنسى ، وقد ترجمها إلى الإنجليزية روبرت سامبر عام ١٧٢٩ . «م»

(٢) قصة للقصاص الروسى تولستوى (١٨٢٥ — ١٩١٠) صدرت عام ١٨٧٥ «م» .

(٣) سكارلت أوهارا ، ورث بتلر بطلا قصة « ذهب مع الريح » «م»

أن تمحو الفوارق بين الشخص الحقيقي والمتخيل . ولا يعنينا منها الآن غير ما تحويه من رمز ، والتسليم بوجودها .

أما ماينبغى أن يشغلنا الآن فهو التحقق الجزئى لشخصية القارىء والخيال الذى يتأثر به والذى ينتج عنه التحقق الجزئى للشخصية . وإذا استخدمنا عبارة أقل مغالاة فإننا نقول إننا نتحدث الآن عن التجاوب التأثرى ، بمعنى أن المرأة المهذبة المنتمية إلى أبرشية سانت آن — على سبيل المثال — لن تكون قط عاهراً ، ولكن توجد فى شخصيتها العناصر التى يمكن أن تؤدى بها إلى هذا المصير ، وزوجها الصراف لن يهرب قط بما لديه من عهدة مالية هى ملك مصرف فرست ناشونال ، ولكن يوجد فى شخضيته ما يجبر المرء فى بعض الأحيان على الإذعان ، وقد أكون مكانه إذا لم تشملنى عناية الله . وهذا هو الرباط ، أو الجسر ، أو همزة الوصل بين القصة والقارىء . فالقارىء سوف يتتبع فى إيمان القصة التى يشعر أن شخصياتها وما فيها من انفعالات وأحداث قد شملتها العناية الإلهية كما تشمله . ولكن ينبغى أن نلاحظ أن التهيؤ العاطفى موجود هنا مصادفة ، وليس وجوده على سبيل التوقع ، أو بناء على تقدير سابق ، ويمكن القول بأن القصة قد منحت روث فرصة للتحول إلى داعرة فى أمن وسلام ، وأعطتها الانفعالات — إلى حد ما — التى تحتاج إليها ، فى حين كانت فى وقت اقتضاء الثمن عاجزة عن دفع أى ثمن بسهولة . غير أنه يمكن القول أيضاً إن القصة لم تعمق وعيها أو إدراكها أو تجاوبها فحسب ، بل تجربتها أيضاً .

ويتضح لنا من ذلك سبب استمتاع القارىء ببعض القصص التى يرى غيره أن مضمونها تافه وسخيف ، وبعض القصص الأخرى التى يرى أن مضمونها بعيد عن مزاجه وتجربته . ولكن لو أنك عرضت هذه الحقيقة فى ضوء زاوية أخرى تكشف لك غرض رئيسى هام ، وهو أن حاجتنا إلى القصة

تكون بحسب التهيؤ العاطفي الذي نحيناه من قبل ، ولكنه في الواقع على جانب كبير من الأهمية والغرابة في آن واحد ، بل على جانب من السحر أيضاً . وذلك لأن القارئ قد برهن — إلى حد ما — على رغبته في قبول التجربة المتخيلة على أنها حقيقة .

* * *

لقد ذكرت من قبل عبارة (كانت عاجزة عن دفع أى ثمن بسهولة) ولكنها سوف تدفع بطبيعة الحال ثمنا قل أو كثر، في مدى ضيق أو واسع ، ومن الممكن أن يقول إنها ستدفع الثمن خجلا، أو قلقاً ، أو عذاباً، أو أسفا، وسيكون الثمن أكبر إذا كان في استطاعة القاص أن يزيد حرارة التجربة أو يعمق المأساة ، أو إذا كان في استطاعتها أن تؤكد وجودها كاملا بين الشخصيات المتخيلة في قصته . وعندئذ سوف نرى نهاية بلا ألم ، وتلك إحدى تجارب الفن ، كما أنها إحدى المتع التي توفرها لنا قراءة القصص .

ولكن هل ترانا عددنا كل المتع الرئيسية التي تجنيها روث من قراءة القصص ؟ إنها تمثل هنا المرأة المثقفة ثقافة متوسطة ، العادية الذكاء والاتزان ، المرأة الطبيعية بما فيها من اهتمام وفضول وتحفظ وقلق . ولعل من الصواب أن نقول إن مثل هذه المرأة تستمتع بقراءة (العبيط)[1] The Idiot كما نستطيع أن نقول صادقين إنها تستمتع أيضاً بمثل قصة (تس سليلة وربرفيل)[2] Tess of the d'Urbervilles . وقد يشك المرء في صحة ما نقول، بل يغلب الشك على اليقين إذا انتقلنا إلى القصص الضخمة المملة ، القصص التي سادت من قبل بما فيها من وحشية وقسوة ، والقصص التي تدور حول الغواية المذهلة، والقصص التي تبدو سقيمة في ذاتها ، وتلك التي يمتهن

---

(١) قصة لدستويفسكي صدرت عام ١٨٦٩ . «م»

(٢) للقاص الانجليزي توماس هاردي نشرها عام ١٨٩١ «م»

مضمونها الإنسانية حتى ليمكن القول بأن لفظا مثل كراهية البشر قد اخترع لوصفها خاصة. ولو وجدت أية متعة فى قراءة مثل هذه القصص، فسوف تكون مغايرة للمتعة التى تعرضنا لوصفها ، وكذلك سوف تختلف الوسائل والدوافع فيما بين هذه وتلك .

وعلى الرغم من ذلك نرى روث مارتن تمضى فى قراءة أمثال هذه القصص بما فيها من متعة ظاهرية — شأنها فى ذلك شأن المضللين ، قل أو كثر ضلالهم عنها — ويكاد يستوى عندها فى ذلك الردىء والجيد . وهى تمضى موغلة فى القصة المبهمة بالنسبة لإدراكها ، والتى ربما تكون تافهة فى كتابتها ، أو رثة ، أو مكرورة ، ومن ثم تصبح غريبة على تجربتها الشخصية بحيث تكون بالنسبة إليها خرافة بدائية، أو مجرد صورة مجازية. ويمكن للناشرين والقصاص أن يعتمدوا عليها دائما لتدفع ثلاثة دولارات مقابل نسخة أخرى لقصة خرافية مألوفة لديها جيداً ، أو أخرى ذات حوادث مرعبة، أو ثالثة تخالف تجربتها الشخصية بحيث لاتستطيع شعوريا أن تصل إلى مضمونها الحقيقى قط .

ومن المؤكد وجود تفسير لذلك ، وهو أن روث كانت فى حاجة ماسة إلى معرفة كنه هذا الانفعال الذى اجتاحها عند وقوع حادث عنيف فى حياتها . وهذا الانفعال — على الرغم من عدم تحديده حتى يتم فهمه — انفعال شعورى ، ولكن روث تكون تحت تأثير حاجة ملحة إلى تسكين رغباتها وتهدئة مخاوفها التى لا ترقى إلى الحد الشعورى . فلو مكن لها القاص — عن طريق تشريحه لانفعالاته — إظهار انفعالاتها ، فهو إذن أحد الذين يغوصون فى أعماق نفسه اللاواعية بحثا عن استقرار انفعالاتها . وقد لاحظنا من قبل تحققا لشخصيتها يمكنها من فهم الانفعالات التى لا تحسها مباشرة ، وتسمح لها بتتبعها حتى تحملها إلى تجربة جديدة ، كما رأيناها تجد فى الشكل الخارجى لقصة خيالية رموزاً حية متناثرة لقصة حياتها . هذه حقائق واضحة ومعقولة،وهى قريبة التناول إذا قورنت بشبيهاتها فى النطاق

الذى نعرض له الآن . حيث نجد العلاقة بين القارىء والقصة حافلة ماثلة ، بل ربما كانت شديدة الألفة بشرط أن يكون الاتصال دائما غير مباشر ، وعن طريق الرموز .

وفى هذا النطاق حين تحقق الطاقات الغامضة للشخصية وجوداً لروث، لا يتم ذلك مع شخصية واحدة أو شخصيتين، ولكن مع مجموع الشخصيات وعلاقاتها حيثما وجدت ، وليس من الممكن إجراء مثل هذا التحقق إلا على مستوى الشخصية المختفية وراء خيال الظل لقوة التخيل الشعورية، وهناك فى خضم العقل اللاواعى غير المستقر الذى يشبه الرمال المتحركة فى عصر چيولوچى سحيق ، قد يكون من الخطأ التحدث عن الشخصية إطلاقا ، بل إن من المؤكد عدم وجود شخصيات فى القصة أو فى العالم الحقيقى ، فهناك رغبات فحسب ، رغبات عمياء مكبوتة وطفل يصرخ فى فزع . إنه الطفل الذى ترك وحيداً حين كبرت روث وأصبح الآن مجرد طيف. وهذا الطيف لا يرى حين تمضى روث لشئون حياتها اليومية ، ولكنه يسمع صوتا هامسا ، وتشعر به نبضا فى كل ما تفعله . وهناك فى مثوى الروح ، حيث لا يوجد شعاع يخترق الأمواج التى تغطيها اللهم إلا رنين أجراس الكنائس التى تكاد تسمع حين تهب الريح من ناحية اليمين(١) ، يحس الإنسان بما تقدمه القصة من فضل عظيم للروح الإنسانية ، فهى الوسيلة التى يجد بوساطتها الطفل — الذى يستوى عنده الزمن — الكمال ، والمرح، والغفران، والوفاق . إنها إحدى روائع الفن بالنسبة لهذا الطفل الذى لا ينبغى أن يحيا ولا يستطيع أن يموت(٢). لذلك نجد أن قراءة روث مارتن لقصة تدور

(١) يشير الكاتب إلى أسطورة امرأة عشقت جنياً وسكن بها على شاطىء بحر ، فانفصلت عن الآدميين ، ولكنها كانت تحن إلى حياتها الأولى كلما هبت الريح وحركت أجراس الكنائس ، وهو يعبر بذلك عن ترسب الذكريات الأولى فى اللاوعى بحيث تصبح من مكونات الشخصية . «م»

(٢) واضح أنه يقصد بالطفل الذكريات المختزنة فى اللاوعى التى لا تنفصل عن الواقع الحى . «م»

حول ثورة فتاة ضد والديها ، إنما هي حاجة ملحة تستشعرها كل أم لمعرفة مشاعرها بالنسبة لثورة ابنتها عليها ، وليست مقصورة على روث وحدها باعتبارها أما في عام ١٩٥٠ . فقدكانت هي أيضا طفلة في عام ١٩٢٤ يسيطر عليها الفزع والرغبة في القضاء على والدها الذي مات في عام ١٩٣١ والذي انقضى على وفاته تسعة عشر عاما ، ولكنه لم يمت في إدراك الطفلة . ونرى القاص — على المستويات الظاهرة للعقل — قد سحر الأم في عام ١٩٥٠ عن طريق تقديم تعاسات أمومته في شكل درامى ، وبالتالى تعاستها هي . وقد استطاع بالتأكيد — على المستويات العميقة للعقل — أن يشبع حاجتها الطفلية الخارجة عن الزمن عن طريق تحويل حاجته هو إلى صور . ولاشك أن روث سوف تتتبع في استغراق كتابات أمثال « وليم فوكنر » من خلال مزيج من الخنق والتشويه والقتل واستخراج الأمعاء ، مما يقزز نفس هذه المنتمية إلى أبرشية سانت آن ، وذلك لأن الأزهار الشريرة المتولدة في خوف الطفل وإحساسه بالحاجة تنمو من جذور منفصلة بعيدة عن شعور الناقل . كذلك سوف تتتبع كتابات « جون دوس باسوس » من خلال سجل حوادث لن تستطيع فهمها تجرى لشخصيات لن تؤثر في قلبها الناضج ، وذلك لأن أوقاتا كثيرة في حوادث هذا السجل وشخصياتها تستثير — عن طريق الرمز — الصلات وتيارات الرغبة المحنقة أو السارة ، والشعور بالذنب أو الانتظار ، وهدوء الروع والنشوة ، حينما يواجه الطفل — الذى أصبح الآن طيفاً — المجهول . وبسبب ذلك أيضاً يظل الطفل يرتعد في الخلاء المظلم . وسوف تتتبع روث الصور الوحشية في « ستدز لو نيجان »[1] Studs Lonigan ، والرعب الذى يكمن وراء الشعر الرقيق « لو نتر أورشارد » Winter Orchard بالاهتمام نفسه ، وذلك لأن القصتين - إلى جانب الحوادث الخيالية فيهما التى تحدث لأشخاص

(١) ثلاثية قصصية لجيمس فاريل تتضمن : لونيجان الصغير ، فترة صبا ستدز لونجان ، يوم القضاء . «م»

وهمين — تسمحان للطفل المسحور أن يرفع ستاراً — وهو آمن مستريح — على مسرح ، حيث مثلت مخاوف طفل مأساتها منذ سنين . يحدث ذلك فى القصص كلما إذ يحفر حيوان الخلد(١) مكانا أعمق مما نستطيع تتبعه ، ولكن فى كل قصة يوجد سنو هوايت ، والمشط المسموم ، والقزم المنطلق وبيده السيف فى بيت العملاق(٢) ، ويوجد أيضاً دافع وإغراء بالنسبة للطفل الذى اعتادت روث أن تكونه . وإذا حدث أن كانت القصة جيدة فإنها سوف تمزج هذه الرموز التى تبعث على الرثاء بالأشياء الحقيقية الموجودة فى عالم البالغين . بل ليست القصة بحاجة إلى أن تكون جيدة لكى تهيء مسارب للأشواق النهمة ، وتعمل على إلغاء المخاوف السبع ، وكل ما هى فى حاجة إليه أن تربط الدمى بحبالها ، وتطفىء الأنوار ، تاركة الباقى للطفولة ، لأن أساس القصة أن يصدق الأطفال الحكايات الخرافية على أنها حقائق ، وإبراء لقارىء القصة نقول إن القصاص — على أى وجه يكونون إلى جانب أنهم قصاص — إنما هم أطفال يتحدثون إلى أطفال ... فى الظلام .

---

(١) حيوان صغير له عينان دقيقتان وفراء ناعم يحفر فى الأرض ، ويقصد به مجازا الذى يعمل فى الظلام أو فى الخفاء . «م»

(٢) كلها أشياء أو شخصيات خرافية تتردد فى الحكايات والأساطير . «م»

الفصل الثاني

من الحلم إلى القصة

أى نوع من الناس هذا القاص ؟ ولماذا يكتب القصص؟ ماذا يحدث حين يكتب قصة وما معناها ؟ إن أية معرفة متوسطة المدى بالقصاص تبين عدم وجود تشابه فى المظهر الخارجى بينهم ، بحيث يمكن التعويل عليه فى اطمئنان ، كما أن تفاصيل المشابهات الداخلية يجب أن تؤخذ بحرص بالغ وتحديد . فهناك قصص تهتم بالأشياء الظاهرية مثل « جيل بلاس Gil Blas »(١) ، وأخرى تتعمق الباطن مثل « أوليس » بها(٢) Olysses . وهناك كذلك قصاص يهتمون بالمظاهر كأى إنسان تعرفه ، وآخرون يتغورون فى أنفسهم إلى أقصى حد بحيث يبدون عاجزين عن أى إدراك خارجى يفتقر إلى التوجيه الشخصى المباشر . وهناك أنواع كثيرة من الناس يكتبون القصص ، كما أن أنواعاً كثيرة منهم يكتبون قصصاً جيدة .

ولعل من الأسلم القول بأن بعض الخصائص المشهورة التى تنسب للقصاص ليست مألوفة ؛ فقد تعرف قاصاً وثيق الصلة بالعالم الخارجى ، دقيق النظر إليه ، يتعمق ظواهر الأشياء بفهم ودقة أكثر من الشخص العادى ، ولكنك لن تجد مثل هذا النوع كثيراً . والمغالطة الشائعة تستحث

---

(١) قصة مغامرات لفتى يحمل هذا الاسم تأليف الكاتب الفرنسى لى ساج ، وقد نشرها فى المدة من ١٧١٥ إلى ١٧٣٥ ، وترجمها إلى الإنجليزية أو راجعها سمولت عام ١٧٤٩ « م »

(٢) أوليس هو الاسم الرومانى للأوديسة اليونانية وبطلها ، وهو شخصية ثابتة فى الإلياذة ، وقد كتب جيمس جويس قصة بهذا الاسم تعتبر من أعظم قصص هذا القرن وشخصياتها الرئيسية ليوبولد بلوم وزوجته مولى وستيفن ويدالوس ، وكل شخصية فى القصة الحديثة تماثل إحدى شخصيات الإلياذة . فثلا ستيفن يمثل تليماك ، ومولى تمثل بنيلوب وهكذا . « م »

الشباب الطموحين على حمل مذكرات لتدوين (تفصيلات ذات دلالة) خاصة بمنظر طبيعى مثلا ، مؤملين أن يتزودوا منه فيما بعد فى منظر متخيل . وهم يسجلون المآسى التى يظنون أنهم يرونها فى وجوه الناس فى العربات التى تسير فى الأنفاق . وهم يصمتون فى خلال عزف السمفونيات ، أو فى أوقات الغروب ليدونوا مذكرات لمشاهد لم تدر بخلد أحد بعد ، فى قصص قد يكتبونها فى وقت ما . والقاص عادة حين يستمع إلى سمفونية يكون مستغرقاً فى تهويمة من التفكير مع بعض التداعى الذى توجده الموسيقى ، ولكن لن ينفذ إليه أى معنى له دلالة من ناحية تركيبها أو ما تحدثه من انفعال . فهى عنده بمثابة الموسيقى التصويرية بالنسبة للسينما ، تجعل المأساة على الشاشة أكثر حيوية عن طريق رفع حد الانتباه بالنسبة للمؤثر الخارجى، باستثارة حالة من الشعور فيه ، تشبه تلك التى تسمى فى علم النفس أخيلة القياس . وقياساً على ذلك نجد أن منظر غروب الشمس لن يضطر القاص إلى البحث عن الكلمات التى تعبر بطريقة شاعرية عن تناسق الألوان ، إذ ستكون لديه كلمات صالحة للموقف فى متناول اليد عندما يحتاج إلى وصف الغروب فى قصته ، ولماذا يزعج نفسه بمنظر الغروب الطبيعى ، على حين يؤدى الغرض نفسه أى غروب مصطنع ؟ ومن المرجح أن تؤثر فيه مثل هذه الفكرة « كان ينبغى أن أمسك بها وأقبلها على الفور » ولعل الحادثة التى أوحت بالعبارة كانت بالأمس ، أو منذ عشرين سنة ، ولكنه على أى حال سوف يصلح فشله الذريع على الفور . أما الوجه الذى يراه فى إحدى مركبات الأنفاق ، فمن المحتمل أنه أقل دفعاً له لإعادة تأليف مأساة حياة المرأة التى تشتغل بأعمال النظافة ، ذات الوجه المعروق ، والزوج السكير ، والولد المعقد الذى يريد أن يتلقى تعليما جامعياً لا سبيل إليه ، بل لعل هذا الوجه يستثير فى ذهنه بعض المعانى فيقول عن صاحبته (عيناها اللامعتان تنظران من خلال الموت لتهزا وتقهرا روحى ، وكأنهما مسلطتان نحوى

دون غيرى ، وكان ضوء الشمعة الذاوية فوق الوجه المعذب ، وصوت تنفسها الخشن يتحشرج فى فزع ، بينما ركع الجميع يصلون) . .

ومن قبيل التوسع نرى أن موهبة الملاحظة المسلم بوجودها جدلا ينبغى أن تجعل القصاص شديدى الحساسية من ناحية العلاقات الإنسانية ، بحيث لا يمكن أن يوجدوا فى وسط مجموعة من الناس دون أن يلاحظوا فيهم على الفور تشديد الحروف ومدها ، آمالهم ومتاعبهم ومآسيهم التى لم تنته بعد . ونادراً ما يتم الأمر بهذه الصورة ، أليس من المحتمل أن الصديق الذى تلجأ إليه ليخفف عنك ويتجاوب معك فى وقت الضيق يكون قاصاً ؟ لا أظن ذلك . فنى ظروف الحياة العامة وكذلك فى ضوء العلاقات الشخصية نجد القاص شخصاً يحمل إعلاناً كتب فيه « كاتب يؤلف ». ولما كانت زوجته تستطيع أن تميز بين التل « والشيفون » بمجرد النظر ، ولا تنسى ثوب السهرة الذى كانت ترتديه « لويز » فى ذلك المساء ، لهذا نراه يلجأ إليها بطريقة آلية حينما يصل إلى فقرة يتحتم فيها على شخصيته المسماة « مريم » أن ترتدى ثوب سهرة . ولهذا تجأر الزوجات بالشكوى فتقول كل منهن لزوجها القاص : « ناشدتك الله ألا تلاحظ أبداً أى شىء » . وهى تستهدف الحاسة الجمالية خاصة ، وكذلك الحاسة العامة عنده. وهذه الشكوى لا تناقض الملاحظة الشائعة لكل زوجة إذ تقول لزوجها : « ألا تستطيع أن ترفع بصرك ببساطة عن (جونلة) لويز ؟! » . والثوب أو « الجونلة » يعنى للكاتب أمراً خاصاً حتى قبل أن يراه ، إذ تكون له إيماءات كثيرة فى أثناء عمله . والخدمة التى تؤديها الزوجات للقصة بتزويدها بتفصيلات ثابتة متقنة ، إنما تقدم خارج اختصاصهن بوساطة طوائف مختلفة من المساعدين . فالقاص رجل مدمن الجلوس وملازمة البيت — أو المفروض أن يكون كذلك — وكثيراً ما يكون الانطواء أو الخجل إحدى القوى التى ساعدته على أن يكون قاصاً . وقد يذهب فى رحلة إلى مصنع حين تكون قصته عن العامل المسكين

لا تزال فى مسودتها الأولى ، ليراجع أوصافه ، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك حقاً ، بل يذهب إلى المكتبة ليتزود بما يريد ، حيث تقل فرصة التعرض لحادثة ، أو عدوى ، أو مكالمة تليفونية . ومن المؤكد أنه لم ير فى حياته معركة بين معارضى الإضراب والمضربين . فمشاهد الإضراب العنيف التى تثيرك بقوة حين تقرؤها إنما تستمد دقتها الموضوعية من سجلات الصحف التى بعثت مراسليها المدربين على الملاحظة الدقيقة . وقد تعجب بمشاهد عاطفية كثيرة ، ترتكز تفصيلاتها الحسية على تفسيرات «هافلوك إليس»[1]؛ وذلك لأن تجربة القاص الشخصية ضعيفة .

أما التغيرات العاطفية الدقيقة ، فالمرء يؤمن أحياناً بأن أى قراءة وثيقة لآثار القاص تكون مستوحاة من درجة لاشعوره الأولى بهذه التغيرات. فأنت لا تستطيع أن تخفى شجارك مع زوجتك عن سكرتيرتك ، أو عن محرر باب المجتمع ، أو عن جارك الملاصق لك ، ولكن يظل الشجار فى مأمن من إدراك القاص العادى ، حتى لو أقحم نفسه فيه . وقد يدركه فى نهاية الأمر ولكن ليس عن طريق إحساس غير عادى بمظاهر العاطفة وأمورها المعقدة. إننى لم أحضر قط غداء نادى الروتارى مع « سنكليرلويس » ، ولكنى أشك فيما إذا كان يستطيع أن يصف بدقة لون كرسى رئيس المجلس أو حلته ، أو أن يلخص بطريقة مفهومة مناقشة المتحدث ضد إعانات المزارع ، أو أن يذكر ما كانت تحويه قائمة الطعام . ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه سوف يكون مشغولا بتصوير غداء متخيل أكثر حيوية وحركة من الغداء الحقيقى. فالغداء الحقيقى يستخدم جسراً لخلق غداء أفضل لا يشبهه بحال من الأحوال، وقياساً على ذلك نقول إذا حدث أن دخل « وليم فوكنر » حجرة استقبال رثة فى منطقة المسيسبى فى خلال المراحل الأولى التى كانت تحاك فيها مثل هذه المؤامرة التى جلبت الهلاك فى الفصل الأخير من قصته ، فمن المحتمل

(١) هافلوك إليس (١٨٥٩ — ١٩٣٩) سيكلوجى وطبيب وأديب إنجليزى ، من أهم كتبه دراسات فى سيكلوجية الجنس ، فى ٧ مجلدات «م»

جداً ألا يدرك ما يجرى هناك من سفاح القربى ، أو الجرائم المتلاحقة التى تستطيع قوى الملاحظة أن تستنتجها من الشواهد . وقد يستطيع قاص تافه أن يشهد غداء نادى الروتارى بعينين أقل عمى ممن هو أعلى منه كعباً فى الفن القصصى ، ولعله يستطيع أيضاً أن يستشعر صيحة الرعب من ملاحظة سلوك سيدة القصر الجنوبية المجنونة . ولكن القصاص المبدعين مثل « سنكلير لويس » « ووليم فوكنر » لا يستطيعون ذلك ؛ إذ تحول دونهم حقيقة كونهم فى هذه المواقف ممثلين ومشاهدين فى آن واحد ، كما أنهم يستغرقون فى استيعاب المآسى . ولا سبيل إلى تغيير هذه الحقيقة إلا إذا وجدت طريقة تربطهم فى الحال بالانفعالات الحقيقية التى تتاح لهم . وفى القصص الجيدة نرى حذقا ، ورقة ،واهتماما، وإدراكاً للعلاقات بين الناس وما يصحبها من انفعالات ، تفوق كل ما اعتدنا أن ندركه من أصدقائنا . وهذا هو السبب الذى يجعل القصة قادرة على توضيح الانفعالات وإبرازها لنا ، وغالباً ما يكون إدراك القاص للانفعالات أقوى من إدراكنا لها من خلال القصة ، فهو يحمل المفتاح الذى يجعل المعانى مستغلقة علينا لو أراد. وكل ما ترويه القصة من تجارب ، فهو الذى رواها ، وهو الذى يهدينا إلى الأحزان والمسرات. وقراءتنا لقصة ماتؤكد رغبتنا فى تقبل هدايته وسيطرته علينا ، وإذا لم نستطع أن ننتفع فى حياتنا بطريقة مباشرة بالحكمة التى يجعلها فى قصصه فى متناولنا ، والتى يملكها بلا أدنى شك ،فسوف يتاح لنا الانتفاع بها بطريقة مباشرة فى حالة التجاوب الكامل معها .

ولو أنك سألت قاصا من أين استقى دوافع وسلوك شخصياته — فى القصة بأكملها أو فى مشهد من مشاهدها — فسوف تتلقى جوابين : الأول يخبرك فيه القاص أنه عول على دراسته للطبيعة الإنسانية التى تكون فى القصة مركزة ومصفاة ومتمثلة فى شخصياتها . وقاص آخر يرفض هذه الفكرة ساخطاً ، منكراً أن يكون قد لخص فى مشهد مائة حالة من حياة البشر ،

وسيقول لك بدلا من ذلك إنه خلقها خلقاً . وهذا القاص إنما يحدد عملية الخلق الفني ، ومن الأوفق متابعته . إن المشتغلين بالدراسات النفسية — وخاصة أولئك الذين نموا علم النفس الديناميكي — محدثون ظهروا على المسرح متأخرين . ولكن الفنانين يظلون يستخدمون مادتهم مادام هناك فن ، أي مادام التخيل الإنساني يجد مايعبر به عن نفسه . ونوع الفنان الذى نتحدث عنه وهو القاص ، ظل يستخدم بضاعة علم النفس بنجاح ملحوظ منذ ذلك الزمن الذى تولدت فيه اللغة عن أصوات الحيوانات . وحينما يكون القاص فى عنفوانه ، يبدو له العالم النفسانى أكبر قليلا من قاص هاو ذى ألفاظ كريهة ، ورغبة جامحة فى خلق الافتراضات . ومنذ ألف سنة قبل وجود علماء النفس ، ومنذ ألفى عام قبل أن يوجد علماء النفس الديناميكى ، كان عليك أن تذهب مضطرا إلى الفنانين — وبخاصة الشعراء والقصاص — إذا أردت أن تعرف كنه الرجل أو المرأة ، ومشاعرهما ودوافع سلوك كل منهما .

وهذه العبارة الأخيرة تفسر كلام قاص — أغفل اسمه ولا أستطيع الاهتداء إليه — نشر فى « مجلة هاربرز » منذ سنوات مضت حديثاً ممتعاً حول هذه الحقيقة الأساسية . وقد أضاف إليها أن جمهور الناس لايزالون يلجأون إلى القصاص للبحث عن هذه الأشياء ، أكثر مما يلجأون إلى علماء النفس . ثم علق على ذلك بقوله : « لا أستطيع أن أكتم أن هذا التفضيل غير حكيم » . ومضى يقول : « من المؤكد أن ذلك يعنى ضمنا أن القصاص يعرفون أكثر منكم (علماء النفس) طبيعة الكائن البشرى وكيفية إدراكه لغايته . ومن المؤكد أيضاً أن ذلك يعنى أننى مادمت قاصا فأنا أكثر حكمة منكم . (كان يجب أن يقول : « من معظمكم ») فى شئون الروح البشرية . ولا تظنوا أن أى قاص يستطيع أن يكيف حياته أو يفهم أصدقاءه خيراً منكم (هذا القول يؤيد ما سبق أن قلته ، وإن كنت أعتقد أن القاص

يستطيع أن يكيف حياته أقل مما تستطيعون بكثير) . ولكن إذا تابعنا معظم جمهور المثقفين ، فأنت تستفيد إذن من قراءة القصة جزءاً مما تعرفه، وجزءاً أكبر مما تعتقده عن الجنس البشرى . تستفيد ذلك من القصص ، أى من الكتب التى يؤلفها الرجال والنساء الذين قد يكونون فى حالة كبت ، أو عجز ، أو يأس ، ولكنهم دائماً يكونون أقوى شعوراً من غيرهم بما يحسه الناس ، وأقوى إدراكا لدوافع هذا الإحساس . وهم الذين يجعلون هذا الشعور وسيلة تجعلك أكثر فهما وتعاطفا مما كنت عليه » .

وهذا الكاتب صادق فى نظرته ، وفى بعض الحالات يكون علماء النفس مستعدين للإقرار بصدقه . وفى لحظة خصبة كان الدكتور «ثيودور ريك»[1] يتحدث عن دستويفسكى باعتباره (عالما نفسانياً تفوق معرفته بالطبيعة الإنسانية معرفة كل أعضاء الجمعية الدولية لعلماء النفس) . ولو أن قارئا عادياً كان راغباً فى قبول التجربة المتخيلة فى القصة على أنها حقيقة ، بصورة ما ، ولحد معين ، ولفترة طالت أم قصرت ، فإننا نجد علماء النفس راغبين دائماً فى تقبلها على أنها حقيقة تامة ، راسخة كالتجربة التى يستخدمونها دون تبديل أو تعديل ، والاختبارات التى يستعينون بها فى مهنتهم للوصول إلى التجربة الحقيقية . وقد أخذ فرويد من شخصية فى المسرحية الشعرية[2]

---

(١) ثيودور ريك عالم نفسانى من أصل نمساوى (١٨٨٨ — ؟) وهو تلميذ فرويد ولكنه يختلف عن اتجاهه إلى حد ما ، وخاصة فى كتابه « الاستماع بالأذن الثالثة » الذى أصدره عام ١٩٤٨ ويتناول فيه الأفكار اللاشعورية للمرضى . «م»

(٢) يقصد أوديب ، والاسم الذى أطلقه فرويد هو « عقدة أوديب » وسيجموند فرويد (١٨٥٦ — ١٩٣٩) طبيب نمساوى ، مؤسس مدرسة التحليل النفسى ، اشترك مع جوزيف بروير فى علاج الهستيريا بالنوام مفسراً أعراضها بأنها تعبيرات عضوية عن صدمات مكبوتة وصراعات نفسية لاشعورية ترجع إلى الطفولة ، ثم استعاض عن النوام بالتداعى الحر مؤكداً أن الطاقة المسببة لأعراض الهستيريا التحولية طاقة جنسية . وقد أثارت نظريته فى تطور الغريزة الجنسية منذ الطفولة الأولى وفى عقدة أوديب سخط أطباء الأمراض العقلية «م»

— التي يمكن القول بأنها قصة خيالية — الاسم الذي أطلقه على مجموعة الطاقات التي تؤلف أسس نظريته النفسية . وتحتوى كتبه وكتب مساعديه وخلفائه قدراً كبيراً من الفقرات التي تدرس الانفعالات المتوهمة وسلوك الشخصيات في القصص ، كما لو كانوا أناسا حقيقيين يتعرضون للتحليل النفسي . والأدب التطبيقي للتحليل النفسي ، ولأي فرع آخر من فروع علم النفس يتحول دائماً من العاطفة والسلوك الملاحظين في غرفة الفحص إلى أشياء لم يكن لها وجود ، إلا أنها وصفت في القصص دون نظر إلى أن الجوهر قد اختلف تماما .

وفي حالات أقل ادعاء من ذلك نرى القاص يدهش للألفة التي يبديها علماء النفس ، وإن كان لها ما يسوغها ؛ فالقاص عالم نفساني ، فهو — في النص الذي اقتبسته من قبل — « أقوى شعوراً » بإحساس الناس وسلوكهم . وكلما كان القاص ممتازاً قاده إحساسه إلى نتائج أكثر صدقا ، وكان تصويره للانفعال والسلوك اللذين يخلقهما في شخصياته المتخيلة ، موضع ثقة . وليس هناك اختلاف من ناحية الحقيقة ، أو الدقة ، أو العمق بين النظرات الصادقة للقاص العظيم في الطبيعة الإنسانية ، وبين الاكتشافات الصحيحة التي يصل إليها العالم النفساني في ذلك المجال .

ويمكن — لو وضعنا تصنيفا جيداً دقيقاً — أن نجعل قصص أمثال « تولستوى » ، « وبروست » على الرف نفسه الذي توجد فوقه بحوث أمثال « فرويد » . وما دام يوجد قصاص عظام فهم يستطيعون أن يحدسوا مصادر الحدث ، والدوافع التي تحرك الناس ، وسلوكهم الخفي . ومع وجود قصاص يتفاوتون في المستوى ، نراهم يختلفون في درجة التعمق ، وإن كانوا يتساوون في الصدق .

وما دام تساؤلنا عن ماهية القاص قد وصل إلى هذه النقطة ، فقد

وضعنا أنفسنا فى مأزق . فقدسبق أن ذكرت أن القاص معرض لأن يكون أصم وغير مدرك فى وقت حدوث الانفعال الحقيقى ، أو ربما يكون إدراكه سطحيا لما يراه من سلوك يمثل أمامه . ومع ذلك فهو قادر على خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة بحيث يصور انفعالهم وسلوكهم ويفسر ما فاته أن يدركه أو يفهمه . وعلى هذا يكون المأزق هينا . وقد وجدنا أن القارئ بحاجة إلى وسائل تحكم ارتباطه بالانفعالات المتخيلة فى القصة ، كما أن القاص يحتاج إلى مايعينه على ربط نفسه بهذه الانفعالات المتخيلة وكذلك الانفعالات الحقيقية . والجسر أو همزة الوصل تتحول لتكون واحدة بالنسبة للقاص والقارئ على السواء .

* * *

إن القاص يعمل فى بيته ، والنظام السائد فى البيت يتضمن أشياء عديدة تبدو فى عينى زوجته وأطفاله أكثر أهمية من عمله . وهذه الفكرة قد تصدم النقد الأدبى ، ولكنها مع ذلك حقيقة . فالإدراك العام للأسرة قلما يتردد فى التدخل فى عمل فرد فيها يبدو أنه مشغول وهو ليس كذلك فى رأيها . وقد تساءل « مارك توين » فى إحدى المرات — حين رأى ابنته وهى تجر عربة دميتها فى طول « بهو » البيت وعرضه — أليس من الخطأ أن ينجب الفنان أطفالا ؟ كذلك صرح لى أحد كتاب القصة بأن زوجته طلبت إليه — باعتباره غير مشغول بعمل ما — أن يحمل لها الغسيل إلى الطابق الثانى ، وعقب على ذلك بقوله : «إننى لم أستطع أن أجعلها تفهم أننى لو كنت أحملق من النافذة فأنا أعمل » .

ومن المحتمل بالفعل أن يعمل القاص بجد وهو بعيد عن مكتبه ، أكثر مما يعمل وهو جالس إليه . فالمفروض أن القاص يعمل معظم الوقت ، وقد يبدو فى أثناء استغراقه فى العمل لمن لا يعرفه متسكعا يبدد وقته بلا هدف ، كذلك يبدو الجاروف الآلى الذى يحفر أساس بيت بلا عمل بالنسبة لجمهور المشاهدين من بعيد .

ومن الطبيعي أن نتصور أنفسنا أذكى الناس ، ونعتبر مدة نصف الساعة تأخيراً شديداً ، ونخيل لأنفسنا أننا لم نخذل في نتيجة أية مناقشة ، وأن القوى الفعلية تؤدي بنا إلى صميم أي مشكلة تبدو مستعصية على الحل في مناقشة تجرى حول مائدة العشاء . وترانا واثقين بأن سمات تفوقنا سوف تظهر في زهو ونحن في طريقنا إلى المنزل أو بعد أن نأوى إلى الفراش ، حينما نغذى بطريقة ذكية قوة الإدراك أو الفطنة التي لم تكن في متناولنا عندما كنا في حاجة إليها ، وترانا نرد الحيف بكل قوة حتى إن الأصدقاء والغرباء وأفاضل الناس يجازفون بأنفسهم عندما يحذون حذونا وبذلك تكمن فينا جميعاً صفات الشجاعة والمهارة والحكمة والدهاء التي هي موضع إعجاب الجنس البشري ، أو ينبغي أن نكون كذلك إذا أوجدنا طريقة تعلن عن تحققها في نفوسنا . أما عن نجاحنا الأكيد مع النساء فليس من المستحسن الحديث عنه هنا .

هذه كلها أمور متخيلة تبرز في خواطرنا ، وهي تكمن في حافات شعورنا ، ونحن نلجأ إليها بصفة دائمة هرباً من الحقيقة . وفي حياتنا اليومية العادية يوجد ألف سبب يغمرنا في التو واللحظة بأحاسيس قد تكون ذات حيوية أو تدعو للرثاء ، أو الاضطراب ، أو الفزع . وقلما تكون هذه الأحاسيس نتيجة تخيل هادىء . وقد يثير قول لصديق مشهداً متخيلا في عقولنا ، يستحوذ علينا تماما حتى إننا لا نتابع بقية كلامه . وكذلك موسيقى البيانو لا (الأرغن اليدوى) التي تنبعث من ركن في الطريق ، أو اهتزاز طرف ثوب امرأة ، أو ضوء يتلألأ من خلال زجاج سيارة ، كل ذلك أو بعضه قد يرفع الستار في النفس عن دراما لها صلة بهذه الأشياء . بل لسنا في حاجة إلى مؤثر خارجي يحركنا ، فهناك تيار من التفكير ينساب إلى جوار المجرى الرئيسي للشعور ، وفي بعض الأحيان يفيض عليه .

وحين يتحدث النفسيون عن تيار الشعور فإنهم يعنون في الحقيقة النهر

الذى تتصل به الروافد . فنهر المسيسبي للعقل يكون دائماً أسفل نهر الميسورى. والحقيقة أن كل شخص (يبدع) حكايات من وهمه ، فكثيراً ما تخيلنا أننا متنا موتاً بطيئاً ،وأننا رأينا شخصاً يضنيه تأنيب الضمير ،وأننا ألقينا أنفسنا تحت عجلات قاطرة نتيجة حوادث مؤسفة . ولا يوجد إنسان حى إلا وقضى على الأدنياء بضربة قاضية فى الجولة التاسعة ،أو أنقذ طفلا من بيت يحترق، أو انتقم بشجاعة قاسية لما سببته له زوجته أو حبيبته من مهانة ، أو قاسى من فرط حساسيته أو نبله اللذين ينكرهما عليه العالم الفظ . ولا توجد امرأة لم تستسلم بعد نضال طويل قادته بفن وقوة الجاذبية الجنسية ، أكثر بكثير مما يرى العالم فيها، أو ماتكون عليه حقيقة. وقد تكون هذه القصص شائعة مستفيضة ، ولكنها فى الحقيقة سلسة تعبر عن الذات . وقد علمت التجربة كل إنسان (فيما عدا المرضى بالعصاب « الملوسة ») أن يتتبع مثل هذه الخيالات لتزجية وقت الفراغ فحسب. وكل إنسان يعرف طبيعتها جيداً، فهى مجرد وسيلة عابرة لخواطر سارة غير صالحة للتعبير عنها بالحدث ، أو هى خواطر تحدث بصفة عامة شعوراً بعدم الارتياح أكبر مما يحتمله المرء،أو هى وسائل تصحيح وجهة العناية الإلهية التى منحتنا أقل مما نستحق. ومعظم هذه الخيالات التى ترى متناثرة يكون منطقها خداعا ، وتندفع إلى حيث تريد تبعاً لهواها . وهى ليست أحلاما ، ولكنها تشبه الأحلام من ناحية عدم خضوعها لتوجيه من يصنعها ، وموضوعها هو فى الوقت ذاته غايتها .

وبهذه الكيفية إذن يكون كل شخص قاصاً ، ولكنه قاص لا يبعث على الرضا ، فالقاص الحقيقى ليس مجرد إنسان لديه موهبة التخيل أكثر سموا ونماء من الآخرين ، ولكن لديه القدرة أيضاً على تنظيم تخيلاته فى نتائج مترابطة ، وتقريبها من الحقائق. ومن العدل أن نقول أيضاً إن الخيالات عنده فى بعض الأحيان ليست « أقل حقيقة » مما يحدث ، ولكن « أكثر

حقيقة » . وليس معنى هذا أنه شخص يسيطر عليه القلق ، أو أنه من قبيل مرضى العصاب ، كما لا ينبغى أن نفترض أن القصة نمط تخيلى . ولكن الخيالات — بغض النظر عن طبيعه تكونها — تكون أحياناً وسيلة ربط القاص بالعالم الموضوعى . وفى هذه الحالات تكون أكثر مباشرة له من الحقائق القريبة إليه مثل الصداقة ، والتغذية ، والتعب ، فى الدائرة التى يعيش فيها ، وغالباً ماتكون الخيالات أفضل من الحقائق . وفى هذه الحالات أيضاً تشكل الخيالات المسالك التى توصل إلى الحقائق . وفى إحدى هذه الحالات سوف يرى « سنكليرلويس » — بصورة مبهمة — ما كان حادثاً فى نادى الروتارى ، وسوف يشهد الغداء فى خياله أقل حقيقة من النادى.

ومثل هذه الخيالات أساس فى كل قصة ، وهى تتولد بتأثير تجربة القاص على ذاته ، وتنبع مما يصادفه فى حياته من احتياجات ، وإثارات ، واندفاعات ، ومضايقات ، ورغبات ، ومخاوف ، وآمال ، ومزعجات ، ومطامح . إنها تنبع من تأثير مجموع هذه الأشياء عليه منذ طفولته . ومن المؤكد — بناء على ذلك — أن تتأثر القصة بالتاريخ الشخصى لكاتبها . فهل القصص إذن تراجم ذاتية ؟ لاشك أنها لكذلك ، ولكن أنى للقاص أن يحدث الانفعال الذى يستثيرك فى تجربة شخصياته إلا من داخل نفسه ؟ وما هو علم النفس الذى يمارسه القاص محترفاً إلا أن يجرب فى نفسه حالات الواعى ، ونصف الواعى ، واللاواعى؟ وما حاجته إلى أن يظهر عن طريق الطباعة أعظم شخصية خلقها وهى نفسه ؟ إن عنوان القصة يكون دائماً « اعترافات جان — جاك دوس باسوس »[1] .

ولكن يجب أن نتحرز فى فهم تلك الحقيقة ، وفيما نعنيه بوصف القصة.

---

(١) يقصد الكاتب أن قصص أمثال جون دوس باسوس تشبه اعترافات جان جاك روسو.

بأنها ترجمة ذاتية . لقد ذكرنا توا أن كل قصة هى «قصة ذات مفتاح»(١)، ولكن من يعثر على المفتاح . يحتمل أن يكون بعيداً عن متناول ناقد أو صديق فضولى ، ولكن قد يكون فى الظواهر التافهة فى القصة : كالشخصيات العابرة ، أو العلاقات التى لا تؤدى غير وظيفة ثانوية ، أو الأحداث الضئيلة الشأن التى تتعب فى كتابتها ، وإن كانت ضرورية للتهيئة لأحداث عظيمة الأهمية ، أو شأن من شئون القصة يعتبر مجرد تدبير للقدرة على التنزل من الواقع .

والقصة الحقيقية ذات المفتاح — وهى قصص يتعمد كاتبها أن يحس القارىء أن الشخصيات المتخيلة أحياء حقيقيون ، أو شخصيات تاريخية — تزود القارىء بمفتاح مكشوف . وهذا النوع من القصص عسير الكتابة بحيث لا نجد إلا عدداً قليلا جيداً منه . ويستطيع قارىء القصص غير الجيدة أن يكتشف بسهولة أن رداءتها ترجع إلى الكاتب الضعيف المستوى، أو إلى الدافع الاضطرارى الذى ألح عليه بالكتابة . ومعظم هذا النوع من القصص يمت إلى نوع من الهجاء الخفيف الذى يستمتع به القارىء ، لأنه يرى القاص قد حرف الشخصيات وزور فى دوافعهم . ولا حاجة إلى التقصى الدقيق لمعرفة أن القاص يصطنع الأحقاد وأذى الانتقام بطريقة رمزية ، كما أن الأمر ليس فى حاجة إلى استقراء عميق لمعرفة أن متعة القارىء تنشأ بسبب توافق الأحقاد والآلام فى القصة مع أحقاده وآلام نفسه بدرجة واحدة من الأهمية . وهذا سبب من بين أسباب قصر عمر الهجاء الخفيف، أو موته ، وكذلك إثارته لنا ، وانكشاف منافاته للعقل حين نعاود قراءته فيما بعد . ولا بد لمعارك الأحقاد فى القصة وألوان الانتقام أن تكون عميقة المستوى إذا أريد لها أن تعيش .

(١) Roman à clef تعبير فرنسى معناه القصة ذات الشخصيات الواقعية الحقيقية والتى تكون معاصرة أحياناً ، ولكن يرمز لها بأسماء مستعارة . «م»

على أن القاص الجيد ،أو القاص الشديد التعمق ، يجد من العسير عليه أن يحتفظ من أول صفحة إلى آخر صفحة بشخصيات متخيلة تماثل النماذج الحقيقية . وقد يضعها فى موقف تتولد منه العناصر الأساسية للشخصية الحقيقية ، أو ما يرمز إليها بوضوح ، حتى يمكن للقارىء أن يتعرفها . ولكنه فى أثناء الكتابة سيجد أن الموقف يتغير ، ويستمر هذا التغير حتى تصير المطابقة بين الشخصية المتخيلة والحقيقية باهتة ، أو تختفى تماما . وقد يعمل ما فى استطاعته ليصور بطريقة درامية خصائص « جين سميث » الحقيقية حتى يراها أصدقاؤها ماثلة بشخصها ، بسلوكها الخاص الذى يريد الكاتب أن يسخر منه ، أو يعاقبه ، أو ينتقم منه . ولكنه حين يصل إلى الصفحة الخمسين ، يصبح من العسير على أصدقاء جين أن يصدقوا أنها سوف تظل على ادعائها ، فإذا وصلوا إلى مائة صفحة أخرى أنكروها تماما ؛ ذلك لأن « مريم » بطلة القصة التى تمثل شخصية جين ، لها شعرها الأحمر نفسه ، وبعض لوازمها اللفظية ، ولكنها صارت مع ذلك امرأة مختلفة تماما . إن « جين سميث » فى الصفحة الأولى قد جرفت فى فورة خيال القاص كما وصفناها ، ولهذا أصبحت مريم تتألف من عدة نساء كان يعرفهن فى الحقيقة والخيال ، كما أنها بلا شك جزء متحرك من نفسه أيضاً ، ولو أنها حققت شخصية لنفسها . ويصدق هذا على بقية الشخصيات ما داموا يمثلون قصة فى الحياة الحقيقية . ففيها يكمن الحقد الذى يريد أن يشتفى ، والجرح الذى يحتاج إلى التئام . والقاص يرتبط ارتباطاً قوياً بمواده أقوى مما يقصد إليه. وما يشعر بالحاجة إليه فى قصته يصبح من الضروريات ، وهنا يوجد جزء كبير من شخصيته دون قصد . ومن ثم يصبح للخرافة التى بدأ يكتبها — فى ضوء مختلف — معنى أكثر جداً . وهكذا تتضح لنا فى النهاية إحدى خصائص القصة التى يصح معها أن تسمى سحراً بالمدلول الدقيق للكلمة . فالقاص يجد من واجبه أن يقيم « جين سميث» فى مواجهة الحاجات المعقدة للمجموع الكلى المعقد الذى يرتب ديناميكية احتياجاته الخاصة من أجل

الدور الذى يجب على « جين » أن تؤديه . ولعل هذا السبب الإضافى الذى يدعو إلى الدهشه يفسر سبب تحول « جين » إلى كائن حى آخر اسمه « مريم» .

ونحن بحاجة إلى مزيد من مظاهر هذه العملية ، ومزيد من مثل هذا القاص الذى يأخذ على عاتقه أن يخلق شخصيات تتماثل مع الناس الحقيقيين سواء أكانوا أحياء أم أمواتاً . وإنا لنتساءل : كيف يستطيع أن يصور شخصية « أدولف هتلر » أو ناظر مدرسته الابتدائية (الذى يبدو أنه أكثر إفزاعا لمعظم القصاص من هتلر) ، أو هذه الفتاة التى كاد يتزوجها . كيف يستطيع أن يحول أى شخص حقيقى إلى شخصية فى قصة ؟ كيف يستطيع أن يجعل منك شخصية ؟ أو فلنقل بوضوح : ما هو الجسر الذى يمكنه من إدراك الحوادث المؤلمة أو الانفعالات التى تتخلل حياتك والتى قلنا فى موضع سابق إنه غالباً ما يكون متعامياً عنها ؟ .

من الواضح أنه يجب أن يبدأ تصويره فى الخيال ، وقد رأينا الطريق الذى يتبعه ، أو السلك الذى يسرى فيه التيار . وعليه أن يتعرف إليك جيداً ، ويبدو أنه يجب أن يفعل ذلك عن طريق إحدى حالتى التخيل ، وهما مختلفتان اختلافاً جذرياً مع أنهما غير مفترقتين ضرورة . ومن المؤكد أننى أتآلف معك جزئياً بوساطة الخيال حتى أشاركك فى السرور أو الحزن (فأحسهما حيين حقيقيين) — عندئذ ترانى أستجيب لحاجتك الإنسانية إلى التعاطف . ومن المؤكد أيضاً وجود خلاف بين استجابتى لما يحدث لك عن طريق تخيل ما قد أشعر به فى حالتك ، وبين استجابتى لمشاعرك عن طريق تصويرها بطريقة درامية فأتخيلها فى نفسى ، وكلتا الاستجابتين تحقيق للذات ، بمعنى أننى نجحت فى أن أصير أنت عاطفياً بطريقة ما وبصورة جزئية . ومعنى ذلك أن القاص يمنح شخصياته الحياة عن طريق تحقق الذات ، وهنا أيضاً يوجد نوعا التخيل . ومن النادر أن يكون كل نوع

على حدة ، فهما متداخلان فى أى مشهد يعرض لذهن القاص ، وإن كان يحدث أن يتغلب أحدهما على الآخر . وهذه الحقيقة لا تحدث إلا اختلافاً يسيراً بالنسبة للنقطة التى نبحثها الآن — (نحن نبحث الآن كيف يصبح السلك الذى يسرى فيه تيار التحول شيئاً حياً) — وإن كان من المؤكد أنها تحدث اختلافاً أساسياً بالنسبة لغيرها من نقاط البحث . فتاريخ حياة القصة مسهب دائماً ، فقصاص يوسعون فيه أساساً عن طريق إدماج تجارب الآخرين مع تجاربهم ، وقصاص يضخمونه عن طريق عرض تجاربهم الذاتية وانطباعاتهم عن الآخرين .

* * *

ولنتناول الآن السيرة الذاتية . ولكن لنضع أولا علامة بدء محددة يمكن الرجوع إليها على فترات فيما بعد . لقد ركزنا على المصادر النفسية فى القصة ، هادفين إلى وصف العلاقة بين القصاص وقرائهم . ولكن لا ينبغى — كما ذكرت من قبل — أن ننظر إلى القصة وكأنها قد صنعت بمعدات آلة ميكانيكية ، ولا أن ننظر إلى مؤلفها على أنه لوحة مفاتيح آلية . فلا هذا ولا ذاك يعتبر جهازاً مغلقاً ليجرى عليه الدكتور « نوربرت وينر »(١) دراسته . فقد تبدو كل مادة فى القصة — فى اللحظة التى يتم فيها التحليل النفسى — وقد اكتست لونا خفيفاً على الأقل ، يمت إلى شخص القاص . ولعل التكيف الكامل للقصة — ولو أنه غير مرئى — يكون قد تم بناؤه عند ذاك . وقد تكون هذه الفكرة صحيحة ، وقد أكدها لى المحللون النفسيون أكثر من مرة باعتبارها احتمالا نظريا ، ولكنى أشك فى صحتها ، وسوف أذكر الأسباب التى أستند إليها حين يتاح لى ذلك . ويكفى القول الآن بأن الناس لديهم عقول واعية أيضاً ، وأن القصاص يستخدمون عقولهم ،

---

(١) أستاذ للرياضيات (١٨٩٤ — ؟) له آراء مشهورة منحته لقب «الأب الشرعى للحركة الذاتية » . «م»

بالرغم من افتراض الأصدقاء الناقين على القصاص عكس هـذه الفكرة . ولـكن ينبغى أن نتذكر جيداً هذه الحقيقة فى أثناء مضينا فى البحث .

إن الـكيمويين يعرفون ظاهرة ربما تـكون مفيدة فى دراستنا ، مثل قياس التمثيل . والمادة الـكيموية لهاخواص تتحكم فيها تماماً ، وهذا مايجعلها مادة . ولـكن المركبات تتألف من عدة مواد ، لها أيضاً خواصها التى تتحكم فيها تماماً . والخواص النوعية فى المركب مختلفة ومتميزةعن خواص المواد التى تتألف منها . وكلما تـكونت مركبات أكثر تعقيداً ،كان للنظام الـكيموى — العلاقات والتوازن بين المـكونات — خصائص تتحكم فى نشاط العناصر الأصلية . ويمكن أن نقول إن شخصياتها أصبحت لديهاتجارب أو انفعالات مستمدة من النظام الـكيموى نفسه ، وليس من المركبات التى يتألف منها النظام ، او من العناصر الداخلة فى المركبات . والشأن فى القصة كذلك ؛ فالقاص ينكر ويحس الشخصيات فى الواقع الحى ، إذ نماها فى صورة علاقات ومواقف تنتج عنها القوى الخاصة بها ، وهو يعيش معها فى العلاقات الديناميكية التى تحيا الشخصيات نفسها فيها ، بينما ينصت ويراقب ويشعر . ثم تبدأ قوة — متميزة عن قوته الداخلية التى تحرك الأشياء — عملها . ويتألف وهمه من القدرة على مزج انفعالاته بالمـادة التى تستمد منها الحياة عن طريق التأثر — أو الاتحاد الـكيموى . وهويمزج المواد الخاصةوالعامة ليؤلف منها شيئاً جديداً يختلف عن كليهما . وما لم يـكن نموذجا بدائياً (لا أهمية له فى البداية ولـكن سوف تزداد أهميته فيما بعد)فإن سيرته الذاتية لن تـكون تاريخاً بل مجرد رموز .

وحين تـكون هذه النماذج البدائية (التى تشبه إنسان فولسوم)[1] موضع

---

(١) فولسوم تقع شمال المـكسيك ، وقد عثر فيها على بقايا تدل على وجود الإنسان فى أمريكا منذ نحو عشرة آلاف سنة، ولـكن لم يعثر حتى الآن على بقايا إنسان فولسوم . والمقصود بالاصطلاح جيش بائد من الإنسان البدائى . «م»

اعتبارنا فمن السذاجة افتراض أن الكراهية بين شخصين اسماهما : « جون » و«هربرت» يجسدها ويمثلها شجار القاص مع أعز أصدقائه ، وكذلك افتراض أن المظالم التى سلطت على الشخصية المسماة « مريم » ليست إلا اعترافاً بأن امرأة متسلطة قد سبق أن عاملته بقسوة ، وكذلك سلوك الشخصية الأخرى المسماة « باتريشيا » لا يؤكد الإشاعة التى تتحدث عن علاقة بينه وبين ممثلة سينما. أما «بيل» بطل القصة فمن السذاجة أيضاً افتراض أنه القاص، كما يتمنى أن يكون ، أو كما يتخيل نفسه .

ولو افترضنا أن « بيل » هو القاص حقيقة ، فلابد أن يكون فى الوقت ذاته مجرد عدد لا نهاية له من الأصداء والانعكاسات لأناس آخرين أثروا فى حياة القاص . يضاف إلى ذلك أنه مركب من حاجات ورغبات وتعويضات وعقوبات ومخاوف ، بعضها خاص بالقاص ، وبعضها الآخر منتزع من مكان آخر ولكنه يستخدم هنا لأنه يحمل الخصائص والمؤثرات نفسها . وعلى هذا الأساس يمكن أن نعتبر إجرام الشخصية المسماة «هربرت» عملا انتقامياً ضد أناس مختلفين أساءوا إلى القاص ، وتحدياً لبعض الذين أفزعوه ، واعترافاً عاماً بالذنب للتكفير، والإحساس بالأمن معاً . ولاشك أن أجزاء من ذلك كله مستمدة من الحياة الخارجية للقاص ، تلك الأجزاء التى تظهر هنا لأن الانفعال المماثل يسلط عليها الضوء ويبرزها ، كما حدث فى حالة « مريم » و« باتريشيا » ، ففيهما آثار نساء حقيقيات ، وكل منهما أيضاً صورة معقدة لشوق لم يشف ، ورغبة لم تنل غايتها ، وثأر لم يدرك ، أو على النقيض من ذلك كله . وكل منهما إسقاط اضطرارى لشطر من القاص نفسه. وشبيه بأولئك جميعاً ، الطفل الذى نصادفه فى الصفحة الستين من القصة ، وخادم الأسرة العريقة ، والمدير الضعيف ، والجمع المتوعد الذى لا يبدو للعيان ، فكل هذه الشخصيات حين يتكلمون أو يتحركون ، فكأن القاص نفسه هو الذى يتكلم ويتحرك ، وإن كانوا يرتدون ملابس

تخفيه عن الأعين . وهم بالإضافة إلى ما تقدم مركبات اتحدت عناصرها تماماً ، بعيداً عنه ، عن طريق التجاذب . وهم فى النهاية صور أسقطت من الحشد الموجود داخل نفسه ، تلك الرواسب التى استقرت فيها باتصاله بأناس كثيرين ، كما أنها أشياء تنبع مباشرة من قلب الرغبة والخوف الذى يخفق فيما دون وعيه .

إن الجوهر النفسى ينقسم إلى مالا نهاية ، ولهذا فنحن حكماء فى بحثنا عن أبسط التفصيلات التى يتألف منها نسق العلاقات أو الأحداث فى القصة ، وإن كانت لا تؤلف مشهداً ، وقد تكون بعيدة عن القاص حتى ليمكن اعتبارها مجرد شعور منقول يمنح حياة لرمز من الرموز ، ولكنها مع ذلك كله موجودة بحيث نجد السيرة الذاتية عبارة عن مغنطيس تحت الصفحة ، وبرادات دقيقة تتجمع حولها ... فى سطور من الجمال والقوة على السواء ، ويجب ألا ننسى ذلك قط .

لقد تآلفت الخيالات حتى الآن فى نظام معقد للغاية ، ونتجت عنها شخصيات لأناس متخيلين تماماً ، يحيون ، ويشعرون ، ويعملون طبقاً لحاجاتهم ومنطقهم ، وتبعاً للصلات التى تربطهم جميعاً . وقد تحقق ذلك عبر طريق طويل منذ كانت الجزئية التى لا شكل لها ، والتى قذفت من مجرى نهير إلى مناطق الوعى المركزية . وليست هناك كلمة تصف ذلك العمل اللهم إلا الكلمة الشائعة : الفن . ولكننا حتى فى هذه المرحلة المبكرة من بحثنا ، نستطيع أن نقول الآن شيئاً آخر : فلكى يتحول إنسان عن عمله — ولنقل مثلا إن ذلك العمل صنع عجة أو جمع عمود من الأرقام — ويسبح دقيقة فى هذه الجزئية من الخيال التى لا شكل لها ، فإنه يبتعد فى الواقع عن الحقيقة . ولكن إذا كان هناك نسق منظم للخيال يتحرك بتأثير مقدار الحركة فى ذاته طبقاً لقوانين الأيض الخاصة به[1] ، فهو ليس ضرباً من الجنون ، والقصة

(١) اصطلاح من علم الوظائف والأحياء ، وأصله صيرورة الشىء غيره وتحويله عن حاله . «م»

بالتأكيد ليست كذلك ، فمن الممكن إذن أن تكون شيئاً غريباً ذا شأن ، ومن الممكن أن تكون جهداً فى سبيل إيجاد الحقيقة .

* * *

وينبغى أن نلاحظ شيئاً آخر يحدث حين يكتب شخص ما إحدى القصص . فهى تهدى إلى شذرة من التجربة ، كنا قد بلغناها من قبل عن طريق قارئ القصة . ومادمنا نبلغ الغاية نفسها باتخاذ طرق مختلفة ، فينبغى أن نؤمن بأن هذه الغاية أساسية فى فن القصة .

وكل قارئ للقصص يقسمها (وقد يصنفها لأغراض أخرى) إلى مجموعتين : مجموعة صغيرة تضم القصص الجيدة ، ومجموعة كبيرة من القصص المتوسطة ، أو الرديئة . وفى القصص المتوسطة تحدث ظاهرة دائمة التكرار ، حتى ليظن المرء أنها ثابتة . فنى عدد كبير من القصص المتداولة تجد أن المشاهد التى تصور الطفولة مكتوبة بطريقة أكثر جودة وإقناعا وواقعية وحياة من بقية الأجزاء .

فالقصاص غالباً ما ينجحون فى تصوير أيام الطفولة أكثر من أيام النضج والبلوغ ، حتى لكأن حياتهم الخاصة فى فترة البلوغ أقل أهمية من السنوات الخلابة (أو الساحرة) . أو كأن دافعاً كامنا منذ أيام الطفولة كان أقوى من إرادتهم البالغة . وربما نجد أحياناً الشخصيات فى القصة المتوسطة ساذجة التناقض فى الدوافع أو السلوك ، حتى لنرى فيها سذاجة الطفل فى تصوره للبالغين ، أو الإحساس بانفعالات طفل تصورها انفعالات شخص بالغ ، أو تبدو خالية من الحرارة كثيرة الزلل ، تصور كائنات حية متناقضة تلوح كأنها أسطورية ، أو ترى فيها تخيل طفل للفضيلة والرذيلة ، أو الخسة والبطولة ، أو الخطر ، أو القوة العضلية ، أو التدمير . وما يحدث لهذه الشخصيات يكون ساذجا غير معقد ، أو على صلة يسيرة بما يحدث فى

العالم حولها ، تماما مثل تصور طفل لما يدور حوله لو استطاع أن يعبر عن مخبوء أفكاره .

ويمكن القول باختصار إن موطن الخطر فى إنسان له موهبة خيال غير عادية يتمثل فى أنه قد يجمد عاطفياً فى بعض فترات صباه ، فالقصة الرديئة ربما تكون رجعة إلى الطفولة ، والقاص الجيد حقيقة — الجودة بالمعنى الذى يقصده القارئ الناضج غير المشتغل بالأدب — يكون ذا مواهب متعددة بنسب مختلفة ، ولكن الأساس الشائع فيها أن يكون قد اجتاز مرحلة طفولته ، ليهب من الخيالات التى تتألف منها قصصه الانفعالات الصادقة للبالغين وإن كان التحرر المطلق من الطفولة مستحيلا . ففى كل الفنون يصدق القول بأن قوة التوليد فى خيال الفنان مستمدة من السنوات التى يكون فيها ضعيف التمييز بين عالم التجربة وعالم الخيال . ومع أن التاريخ الشخصى للقاص الناضج لايمكن استفادته من قصصه — كما سبق أن ذكرنا — إلا أن النموذج الماثل فى تلك القصص يعبر عن نموذج كان ثابتا فى خلال طفولته . وليس للقاص أكثر من رواية واحدة لسيرة حياته .

وتتعدل هذه الرواية — حين يمضى فى كتابة قصصه — وتتحور ، وتقلب ، وتحول ، وتوضع فى رموز ، وذلك حتى تصير القصص التى تتضمنها مخالفة للنظرة الحسية ، ولكن يظل مجملها ثابتاً وبسيطاً للغاية . وتستطيع أن تتأكد من ذلك لو نظرت إلى الأعمال الأدبية المجموعة ، فستجد فيها البساطة الرائعة : القضاء الواقع ، وغير الواقع ، الرغبة المتحققة وغير المتحققة ، انتصار القسوة أو الرقة ، العالم المنتصر والمهزوم ، الحياة الثابتة والمتغيرة . ستجدها خرافة ساذجة تشبه فى بساطتها الشخص الذى يتهجى الحروف الأبجدية من كتاب طفل. ومن أجل هذا كان العالم يعيش فى فزع أو فى حلم عندما كان القاص صغيراً ، وسيظل العالم كذلك مادام القاص يكتب القصص. غير أن الفنان الناضج هو الذى يستطيع أن يحور الحلم ويحوله

فى اتجاه الحقيقة ، أما القاص الردىء فهو يكتب خرافات استجابة لدوافع طفل . والفنان الناضج يخضع هذه الدوافع لتهذيب التجربة .

وفى كل قصة نجد أشكال الطفولة ماثلة ، وبعض ما تملكه من قوة التأثير على القارىء — كما سبق أن لاحظنا — يتمثل فى تجاوبه وكأنه تجاوب طفل مع طفل آخر . ولكن فى القصة الجيدة قوة أكبر يتحقق وجودها بلقاء البالغين ، أو الأطفال الذين صاروا رجالا ، والذين لم يعودوا مسيرين بمخاوف الطفل ورغباته ، والذين يتخذ بهم الحلم شكلا يضاهى ما تكون عليه الحقيقة .

فالقصة الجيدة انتصار لمبدأ الحقيقة ، وللقدرة على التحكم ، وللإرادة الإنسانية .

وهى تظل انتصاراً تعويضيا ما دام قد تم الظفر بها مطبوعة ، والفن عامة هو عالم التجربة التعويضية ، فإذا كانت بعض آثار النضج ميسرة للفنان فى هذا العالم فحسب ، فإن حياته تصبح خيراً عميا ، لأنها تيسر لنا جميعا تلك الآثار . وإذا لم يكن أحد منا قد استطاع أن يهدىء تماما الشيطان الصغير الذى نما فيه ، فإننا نستطيع أحيانا أن نحطم السلاسل التى تربطنا به عن طريق القصة الجيدة . وإذا كانت القصة أحيانا هى المكان الوحيد الذى يستطيع فيه كاتبها أن يكون ناميا تام النمو ، فمن الممكن أن تكون أيضا مكانا يستطيع القارىء فيه أن ينحى عنه تماما الأعمال الصبيانية ، وأن يكون إنسانا آخر ، لن يصل إليه بذاته ، أى يكون رجلا كاملا .

الفصل الثالث

درجات الخيال فى القصة

هذا البحث محدود الدائرة ، والحقائق التى تناولناها فيه هى الحقائق الخلفية ، ولكن لا ينبغى أن نسقطها من حسابنا بالنسبة لمجموع الحقائق بصفة عامة . ومن المناسب هنا أن نتذكر أن الناس يقرأون القصص للتسلية — للضحك — وأن القصاص يكتبونها احترافا .

وبعض تجارب الفن — وهو اصطلاح لا ينبغى أن يكتب بحروف كبيرة — تدخل فى حياة كل فرد ، ولكن معظمها لا يدخل قط فى حياة الغالبية العظمى من الناس . والقصة لا يمكن أن تلعب إلا دوراً ضئيلا للغاية فى حياة الفرد ، حتى فى وسط أناس يقدرونها تقديراً عظيما ، وذلك لأن معظم الذين يقرأونها يعتبرونها شيئا هينا قليل الأهمية . وإذا قال أى إنسان عنها أى شىء فمن الممكن أن يكون صادقا إلى درجة ما ، والدرجات تتفاوت .

ونظراً لأن التخيل فى القصة خاص لأن الشخص يقرؤها لنفسه . لهذا لا يمكن أن تكون القصة فنا جماهيريا ، ولو أننا يمكن أن نقول على سبيل المجاز إنها تقارب أن تكون فنا جماهيريا ما دامت تصل إلى عدد كبير من الناس . فهناك بضع مئات من القصص تنشر كل عام فى الولايات المتحدة . ترى هل يمكن القول بأن متوسط التوزيع ثمانية آلاف نسخة يستغرق توزيعها ثلاثة أو ستة أشهر ؟ وفى نهاية العام يكون نحو خمسة وعشرين ألف شخص قد قرأوا تلك القصة موضع الإحصاء . وبعدها توضع

على الرفوف فى المكتبات الخاصة أو العامة باعتبارها مجرد قصة ، فلا يطالعها أحد إلا مصادفة ، أو بناء على اقتراح شخص يتذكر أنه قد أحبها . ثم تفسح فى النهاية مكانا لقصة أخرى بدأت تذوى فى ذاكرة الناس ، وبعد ذلك تختفى ، إذ تصبح مجرد وجود مادى ، أو مجرد أوراق لا فائدة فيها .

تلك هى الاحتمالات التى تتعرض لها مثل هذه القصة التى تمثل أروع عمل لكاتب يحاول أن يعبر عن التجربة بأمانة كما فهمها . ولعله لم يحس بها إحساسا عميقا ، أو يفهمها فهما جيداً بحيث يطالب بأكثر من هذا الاهتمام العابر ، فقد كان غارقا فى الإحساس بالألم واستشعار الحاجة للتجربة الإنسانية ، كما أحس السرور والحزن بقوة ، ولكن تصويره لذلك كله يبدو أنه مصنوع وتافه ، ومن المحتمل أيضا ألا يكون صانعا جيدا ليتمكن من تحقيق غايته . وقد يوجد من بين خمسة وعشرين ألفا قرأوا كتابه كثيرون شغفوا به بدرجات متفاوتة ، وأقلية ضئيلة نسبيا كان تأثيره عليهم ضعيفا . ومما لا شك فيه أن كل قصة لها قراؤها الأوفياء ، وهم أناس هيأتهم الظروف ليجدوا أنفسهم متوافقين مع القصة ، ومتجاوبين معها ، إذ يجدون بعض المعانى التى تتضمنها حياتهم مثبتة فى القصة بإفاضة ووضوح . وأبسط رمز — مهما يكن تافها أو عرضيا أو سطحيا — قد يستثير أعمق مشاعرنا ومعتقداتنا ، كما يبدو علينا حين تستوقفنا فى الطريق — وقد شل الخجل حركتنا — عبارة تترامى إلى أسماعنا من أغنية تافهة ، ارتبطت فى أذهاننا بتجربة مثيرة منذ وقت بعيد . وعلى أية حال نجد القصة المتوسطة المستوى لا تعنى الشىء الكثير لقرائها ، ولكنها كفيلة بتسلية القارىء العادى ساعات قليلة ، لتجنبه الملل ، ولتحول اهتمامه بعيداً عن آلام الانفلونزا ، كما أنها تعمق — إلى حد ما — تخطيط الدراما الداخلية فى نفسه — فى أثناء قراءته لها — وتيسر له عمليات الهضم ، وتسرع بمفعول الحبوب المنومة التى يتناولها عندما يأوى إلى فراشه . ولهذا نجد انفعاله بها سطحيا ، فهى

لاتترك أثراً فىنفسه ، ولايبقى منها غير ذكرىغامضة ، حتى إنه لايستطيع أن يخبرك بالاسم الأخير « لمريم » ، أو يعرف سبب شعورها بالأسى . وقد يرجع هذا إلى جهد الشخصية العامة للقاص ، وإن كانت هذه الشخصية عاملا من عوامل كثيرة يكتب بتأثيرها .

وعلى أية حال لو أننا ابتعدنا عن ناحية الركاكة فى القصة ، لوجدنا الفنانين المبدعين قلة ، والتجربة الكاملةفى القصة ليست ميسرة إلا لفئة قليلة من الناس ، وفى عالم القصة الصغير ، نجد من بين بضع مئات من القصص نشرت فى أى سنة مالايزيد على خمس وعشرين قصة ، لها القدرة على الخروج من هذا العالم الصغير إلى العالم الرحب الكبير ، لتعالج بدراية أعماق التجربة الإنسانية . فإذا بلغت ثلاث من تلك القصص مرتبة الامتياز فإنها تكون سنة حافلة . بيد أن القصص الاثنتين والعشرين الباقية ، التى لاترقى إلى درجة الامتياز تعتبر جهوداً فى سبيل الحقيقة . ويجب أن أؤكد أن معظم الإنتاج القصصى السنوى يسير فى اتجاه حقائق ضئيلة الأهمية . كذلك نجد أهداف القصاص فى العالم الصغير أكثر تواضعاً وتحديداً ، على حين تكون قدراتهم واضحة الظهور . والقصص بطبيعتها لا جوهرية لأنها تتناول أهم مظاهر الحياة تناولا ضعيفاً ، أو هى تتناول الظواهر القليلة الأهمية ، السريعة الزوال . وشخصياتها لاتدرك إدراكا عميقا ، وأحداثها ليست ذات دلالات واضحة ، والخيال فيها بعيد عن الحقيقة ولا يدوم طويلا ، ولكن من المهم لعالم القصة الصغير أن يعطى القليل من ذلك كله ، لأن القليل مطلوب أيضاً .

وأياً كان الأمر فالقصص تقرأ مهما كانت أهدافها محدودة ، أو تأثيرها الذى تحققه . فالقراء يندمجون معها بالطريقة التى شرحناها ، وفى هذا الاندماج نجد أن جميع القوى التى أفردناها تمضى فى عملها ، تلك هى الحقائق

الخلفية. أما الأمامية فهى عبارة عن شخص يقرأ قصة بغض النظر عن الأسباب الدافعة، أو الشعور الذى دعاه إلى ذلك. وبغض النظر عن مضمون القصة وتلك القوى التى أشرنا إليها كانت موجودة، فى حين كان القارىء يطالع القصة ولو فى فتور، فلابد أن الخيال قد استحوذ عليه ولو قليلا، والدليل على ذلك واضح كل الوضوح، فالقارىء لم يغلق الكتاب.

وهو فى الواقع لن يفعل، لأننا لو وجدنا عند أحد طرفى المنحنى — فى الرسم البيانى للقصة[1] — غايات الجنس البشرى منها هينة، وتافهة، وسخيفة، وكاذبة، إلا أننا نجد تلك الغايات عند أقصى طرف المنحنى خالدة. وقد نتخيل القاص الذى يكتب النوع الأول لا يقوى على البقاء بعيداً عن أشجار الغابة حيث يروى حكاية عن أحداث متخيلة تقع لقرود متخيلة أيضاً. وسوف ترى الفزع والإثارة والسرور فى عيون هؤلاء المجتمعين حوله فى دائرة ينصتون إليه — وهذا الذى تراه يتولد من السحر الساذج الذى ما دام قد أصاب القرد فهو يصيبنى. وقد ينصرف المستمعون إلى شئونهم بعد دقائق، ولكن تتابع الأثر سوف يستمر ما دام ورثة القرود يستطيعون أن يروا أنفسهم منعكسين على الشخصيات فى القصة مهما تكن معتمة أو عابرة، ويظلون دائماً تحت إلحاح الرغبة فى اكتشاف ما حدث فى مرآة الفصل الثانى من القصة، وبالتالى ما حدث لهم.

والقصة عبارة عن رواية أحداث متخيلة تحدث لأناس متخيلين، بالإضافة إلى القارىء الذى يتابعها فى تسليم ودهشة، وهى قادرة على هذا الإغراء. وجميع القصص إنما هى روايات مغامرات، لأنها تدور حول حوادث غريبة فى عالم غريب، حوادث قد تزيد دقات نبضك، وتمسك

(١) تحدث الكاتب من قبل عما أسماه المنحنى ويقصد به الخط البيانى للقصة ارتفاعاً وانخفاضاً أو جودة ورداءة. «م»

أنفاسك فى حيرة . وهى أيضاً قصص بوليسية ، لأنها تدور فى اتجاه الحل عن سر غامض ، وكذلك هى أساطير وخرافات .

وأكرر القول إنه إذا كان تأثر القارئ بالقصة طفيفاً وضحلا ، فمن الثابت أنها تتضمن برغم ذلك كل الطاقات التى تحدثنا عنها من قبل ، وإن كان بعضها أو كلها فى الحقيقة ، يعمل على الهامش البعيد . وما دامت القصة تستعرض جمهوراً من السامعين ، فمن المرجح أن تتضمن مجملا مبسطا لرموز وتخيلات مباشرة تمثل هذا الاتجاه . ومن المرجح أيضاً أن يكون التأثر بها وقتياً . ولا أعتقد أن قارئ هذا النوع من القصص ، يسهل عليه الانتقال إلى النوع الآخر العميق .

أما الانتشار العظيم الذى صادفته بعض القصص فى السنوات الأخيرة ، والتى تنطبق عليها الظاهرة التى شرحناها ، ينبغى أن يفسر على أسس أخرى غير طبيعة القصة ، فكثير من الناس قرأوا « ذهب مع الريح »(١) Gone With the Wind و « عنبر إلى الأبد »(٢) Forever Amber مدفوعين بالسبب نفسه الذى جعلهم يشترون سجائر « لكى ستريك » أو « بيسودنت » ، وأقصد بهذا السبب الإعلان الواسع الانتشار الذى أغراهم فاستجابوا له . وكثير آخرون قرأوا هاتين القصتين للسبب نفسه الذى يدعوهم لارتداء قبعة من نوع خاص ، أو سماع موسيقى وقصة معينة من الفونوغراف ، وهذا أو ذاك أمر يشاركهم فيه الكثيرون فى الوقت نفسه .

---

(١) قصة مرجريت ميتشل (١٩٠٠ — ١٩٤٩) ؛ وهى قصاصة أمريكية نالت شهرتها الواسعة بهذه القصة التى كتبتها فى عشر سنوات ونالت عليها جائزة بولتزر ، وباعت منها نحو مليون نسخة ، وهى قصة عاطفية جرت أحداثها فى جورجيا فى أثناء الحرب الأهلية ، وتصور وجهة نظر الطبقة المتوسطة فى الجنوب . « م »

(٢) لكاتلين ونسور (١٩١٩ — ؟) وهى قصاصة أمريكية أصدرت قصتها تلك عام ١٩٤٤ ، ولها أيضاً العشاق ١٩٥٢ وأمريكا والحب ١٩٥٧ « م »

غير أن تأثير الإعلان أو حكم العادة (المودة) ليس تفسيراً مقنعاً ، بل هناك عادات (مودات) دائماً فى مجال كتابة القصة وقراءتها أيضاً . وقد فشت مؤخراً عادة (مودة) أنتجت عدداً من القصص التى ترتاد المغامرات النفسية للسكارى ، أو حياة نزلاء مستشفى المجاذيب . ولكننا لا نجد قصة منها فى مستوى رفيع ، أو حتى على شىء من الجد فى أى مفهوم نقدى . وأحسنها قد يفيد صحة الاستدلالات فى علم الاجتماع البشرى ، وهذا نوع من القصص سبق أن اعتبرته متواضعاً ، أما الأنواع الأخرى التى أشرت إليها فهى من الوجهة النقدية تافهة . ولكن من المؤكد أن ظاهرة الإعلان أو حكم العادة لا يمكن أن يفسرا الانتشار الواسع لهذا النوع من القصص ، ويمكن القول ببساطة — ولكى ندرك الأمر فى يسر — إنها النوع من القصص الذى سبق أن ميزته وليسامحنى الله فى ذلك . ومن الممكن فى أوقات الأزمات والقلق أن يتأثر عدد كبير من المأزومين القلقين بهذه القصص ، إذ يجدون فيها تجسيداً لبعض خيالاتهم ، ويستخلصون منها إحدى التجارب الرئيسية فى القصة ولو أنها محدودة بوقت معين . وينبغى أن تكون هذه القصص أفضل من سواها حين تكون تجربتها عميقة ، وتأثيرها أقوى من أن يكون عابرا ، وهناك كثير من الناس ينالون كل ما يقدرون عليه من أقصى ما تستطيع القصة منحهم إياه .

والقصة التقريرية والانثروبولوجية(١) غالباً ماتعمل فى هذا الإطار . فالانفعالات والمخاطر — على سبيل المثال — الناتجة عن احتكاك بين تيارات ، لا تنتج قصصاً جيدة إلا حين تصبح تجارب لآدمين يعيشون بوصفهم شخصيات مستقلة بنفسها ، إن القصص تدور حول الناس ، لا حول المناهج

---

(١) التقريرية التى تعنى بوقائع حية لا دخل فيها للخيال ، والانثروبولوجية التى تجعل موضوعها متصلا بعلم الاجتماع البشرى «م»

والمشكلات ، فالمناهج والمشكلات ، والمثاليات الاجتماعية إنما هى ضرورة أخلاقية ، ولكنها ليست قصة بنفسها . وبناء على ذلك نجد مجمل رموز القصص التى تعتبر متخلفة بالمقارنة بغيرها قد يستحوذ على كثير من القراء الذين تزيد تيارات الفكر والشعور من حولهم حساسيتهم . ولنأخذ مثالا على ذلك قصة « لورا هوبسون »[١] المسماة « اتفاق الجنتلمان » ، Gentleman's Agreement إن الخبير بالتكتيك الظاهرى يرى مؤداها أن الإرادة القوية ذات الحيلة تكسب دائما ، ومع ذلك فالقصة تافهة . وقد يكون السبب فى ذلك أن شخصياتها غير مقنعة لضحالتها ، ولأنها بعيدة عن الحقيقة، وتبدو متناقضة ، كما أنها مجبرة على موقف عرضى ، ولهذا نجد التجربة النفسية التى تخوضها هذه الشخصيات زائفة . وقد عالجت المؤلفة تلك التجربة باتباع أسلوب ناعم ، وأجابت عن السؤال الذى طرحته بتجنب النتيجة. أما قصة « جويثالين جراهام »[٢] « الأرض والسماء العالية » Earth and High Heaven التى عالجت النزعة الاجتماعية المضادة للسامية فهى أكثر جدية ، بل تقارب أن تكون قصة جادة وفكرتها تتجسد فى تجربة شخصياتها، وتجربتهم حقيقية باعتبارها تجربة أحياء، ومن ثم فهى حية. وقد عالجت الآنسة جراهام فكرتها بأمانة ودقة فى خلال أربعة أخماس القصة ، ثم رفضت هى أيضاً التوصل إلى نتيجة ، أو ثبت عجزها عن ذلك فتوقفت. والقصة الرفيعة المستوى إذا عالجت موضوعاً قريباً من هاتين القصتين ، فإنها تكون أشد اتصالا بالحياة منهما، كما أنها توارى فكرتها تماماً خلف الشخصيات الحية ، حتى لا تبدو للعيان

---

(١) (١٩٠٠ — ؟) كاتبة اشتغلت بالصحافة حتى عام ١٩٣٥ ثم بدأت كتابة القصص ، وأول قصة لها عن المهاجرين الممنوعين من دخول أمريكا (١٩٤٣) ، ثم اتفاق الجنتلمان (١٩٤٧) وقد ظهرت فى فيلم . ولها أيضاً (الأب الآخر ١٩٥٠) و (احتفال) ١٩٥١ . « م »

(٢) (١٩١٣ — ؟) كاتبة من أصل كندى نشرت قصتها « الأرض والسماء العالية » عام ١٩٤٤ وقد لاقت نجاحا كبيراً وظهرت فى فيلم سينمائى ، وهى تتناول اليهود والملل الأخرى فى مونتريال . « م »

قط . ولكن القصتين خلقتا خرافة رمزية ، من الممكن أن يتأثر بها كثيرون، ولو لم تعالج بعمق دائماً ، أو لم تكن أكثر من مصادفة عابرة .

ونجد الحكاية فى مثل قصة « ذهب مع الريح » أكثر سهولة ووضوحا، بجميع شخصياتها ، ووسائلها ، ومؤثراتها عادية وقديمة ، بل مغرقة فى القديم بالنسبة للقصة ، ولن يقول أحد عن إحدى هذه النواحى إنها اتجهت إلى العمق ، أو إن فيها كثيراً من الواقعية إذا تمعن المرء فى حقيقتها ، ولكن الآنسة ميتشل (المؤلفة) لاتفتأ تذكرنا بأن القصة ماهى إلا رواية لأحداث متخيلة تحدث لأناس متوهمين — فادامت الأحداث تجرى لشخصيات تشبه الناس ، فسوف يوجد دائماً من يساند سليل القرود فى شغفه بمتابعة الرواية . وفى القصة ذات الطول غير المحتمل نجد قليلا من الانفعالات الصادقة ، ولكننا لانعثر على انفعال واحد عميق أو قوى ، وإن كانت تستحوذ علينا لبراعة طريقتها الروائية ، لأن الحكايات التى ترويها بها رموز أولية كافية لمساندة القصة فى إقناع قارئها بأنها تحدث له ولو لحظة عابرة .

ولا توجد كلمة طيبة يمكن أن تقال عن قصة « عنبر إلى الأبد » ، ولو أن من العسير أن نتخيل قصة لا تملك من مميزات القصة الجيدة — بأى مقياس عادى — إلا أقلها ، ولكن مهارة الآنسة ونسور الروائية ضئيلة ، وقصصها تتميز بالحركة الآلية فحسب . وحتى هذه الحركة لا يعتمد عليها ، فهى تتجمد من التكرار ، وإذا كانت شخصيات الآنسة ميتشل قد تجمعت نتيجة ما تعارفت عليه القصة من شخصيات يعتمد عليها فى خلال تاريخها الطويل ، فهذه الشخصيات تستمد بعض الحياة على الأقل من قدم العهد بها ، على حين أن شخصيات الآنسة ونسور لايكاد يوجد لها مظهر سطحى للحياة . ومن العسير أن تجد لحظة انفعال واحدة من خلال ركام الصفحات وإن كانت الكاتبة ماضية فى ادعاء وجود هذا الانفعال ، فالمومس الفاضلة

وبقية شخصيات القصة تهمل الإحساس به . ولو ظن القراء أنهم سوف يجدون مظهراً للانفعال فى تلك القصة ، فما أشبههم بمن يشترون البضائع بسبب إلحاح المعلن ، فالكاتبة هاهنا تلح عليهم أيضاً . والقارىء دائماً يكتب الجزء الأكبر من اية قصة (وتتمثل مهارة القاص فى حمله على كتابة القصة متعمداً) ولكن نادراً ما يطلب إليه الكتابة بهذه الكيفية ، مثلما نراه مضطراً أن يفعل ذلك فى هذه القصة . ومما يصيب وجهة النظر الأدبية بالحرج أن مئات الآلاف من القراء ينظرون — عند إشارة القاص الواضحة التفاهة — إلى الأشكال الجامدة التى تحمل اسم « الشرف الارستقراطى » أو « الأنوثة الطاغية » ، فيهبونها الإيمان الكافى بدليل مضيهم فى القراءة ، ولكن ماذا يعنى مضيهم فى القراءة ؟ من الواضح أن حاجة سليلى القرود التى يستشعرونها من القصة التى يستطيعون الاعتماد عليها فى خيالاتهم ، عسيرة التحقيق ، وحتى إذا تحققت هذه الحاجة ، فإنهم لن يعولوا كثيراً على كتابة القصة مادام من الممكن بقاؤها بعيدة عن المهارة والواقعية . . . ولا ينبغى أن نجزع لذلك ، فهذا الموقف لن يستغرق إلا أمداً يسيراً .

لقد ذهبت بنا « عنبر إلى الأبد » إلى أبعد مجال فى القصة ، إلى منطقة الحدود حيث يطلق على السكان اسم « الفتية الشجعان »(١) أو « لانى بد »(٢) وفى طريقنا إلى هناك نمر دون توقف بأنواع أخرى من القصص أكثر إزعاجا لوجهة النظر الأدبية . ويجب ألا ننسى فى خلال ذلك تقديم السيد المبجل « لويد كاسل دوجلاس »(٣) ، وبخاصة لأنفسنا ، فهو يستطيع أن

(١) اسم سلسلة أمريكية للأطفال بقلم إدوار ستريت (١٨٦٢ — ١٩٣٠) «م»

(٢) شخصية من ابتكار ايتون سنكلير (١٨٧٨ — ؟) وهو قصاص أمريكى خصب الإنتاج ، وجعل من « لانى بد » محوراً لكثير من القصص منذ عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٥٣ حيث أصدر قصة « عودة لانى بد » . «م»

(٣) قصاص ومؤلف أمريكى يكتب فى شئون الدين (١٨٧٧ — ١٩٥١) وله : دعوة الحياة ١٩٤٠ ، الرداء ١٩٤٤ ، الصياد العظيم ١٩٤٩ (وهما من الإنجيل وقد ظهرتا فى السينما) ، النور الأخضر ١٩٣٥ . «م»

يكتب حكاية بموهبة ليست فائقة الأهمية ، بل على العكس نجد كثيراً من القصاص ممن هم أفضل منه لايملكون مثل موهبته . إنه يستطيع أن يتناول حظيرة المواشى — مثلما تفعل الآنسة ونسور — ويجعلها تتصرف بحيوية عظيمة — وهذا مالا تستطيعه.. وقد ظل باعة الكتب فى خلال عشرين عاما نادراً ما يبيعون أقل من اثنى عشرة « دستة » من كتبه دفعة واحدة ، مما يدل على أن القراء يندفعون فى الإقبال عليها فى ابتهاج . وهذا هو بالضبط سبب فزع وجهة النظر الأدبية ، وذلك لأن الآنسة ونسور إذا كانت قد صنعت بطريقه تقليدية تصورات عاطفية بالنسبة للتجربة الفنية فإن دمى دوجلاس الصغيرة التى يسميها شخصيات تزيف التجربة .

ولم يتعمد دوجلاس ذلك بطبيعة الحال ، ولكن هناك بعض أنواع من القصص يمكن كتابتها بقليل من الاقتناع أو بلا اقتناع من الكاتب أصلا بأن مايقوله حقيقة واقعة . ولكن النوع الذى يكتبه دوجلاس ليس كذلك . فمنذ سنوات وضع دون ماركويز[1] أساساً للأجيال القادمة حين كتب يشيد بقصص هارولد بل رايت[2] ، تلك التى استمد دوجلاس كثيراً من جذورها ، فقال : « إنها القيمة الأخلاقية التى تفوز بالمال ، وهى لايمكن أن تزيف » . وقوام هذا النوع من القصص تحمس الكاتب لإيمانه بما فيها من أمور متعارف عليها ، وبدون هذا الإيمان لن تكون هناك جموع تتبع نوع الصياد العظيم الذى كتب عنه دوجلاس . وعند صدور قصة دوجلاس الأخرى « النور

---

(١) دونالد روبرت ماركويز (١٨٧٨ — ١٩٣٧) روائى أمريكى له قصص كثيرة ناجحة ، ولكن إنتاجه الذى تضمن أشعاره كان أقل نجاحاً ، أصدر « الأحلام والتراب » ١٩١٠ ، أشعار وصور ١٩٢٢ ، اليقظة ١٩٢٤ وله مسرحية بعنوان « الساعات المظلمة » تروى الساعات الأخيرة فى حياة المسيح . «م»

(٢) قصاص أمريكى معروف (١٨٧٢—١٩٤٢) ، أهم أعماله «مراعى التلال» ١٩٠٧ عندما يكون الرجل رجلا ١٩١٦ ومعظم قصصه تدور حول الحب والمغامرات . «م»

الأخضر » Green Light توليت شرح الظاهرة التى تستند إليها لقراء مجلة ستردى ريفيو . وأعتقد أن الشرح كان جيداً ، ولهذا سأنقل جزءاً منه هنا :

(إنه يقول لنا : إن الغاية الواحدة التى تزداد تتحقق . ويقول لنا : لا تدع قلبك مثقلا بالشواغل ، إنه لايقول لنا أكثر من ذلك — ولكن لا ينبغى أن تكون متعاليا . . . إن الملايين بحاجة إلى هذا القول . . . إنه يعطيهم ما يحتاجون إليه ، وما يرغبون فيه بإلحاح وهو الأمان . وفى أوقات التدهور الاقتصادى (كان ذلك عام ١٩٣٥) يريحنا أن نعلم أن جموع البشر تتحرك إلى الأمام بإيعاز إلهى . وفى أوقات الكوارث يريحنا أن نعلم أن إنسانا آخر أصابته كارثة . ومما يريح الرجال الخائفين والضعفاء والجبناء أن يقال لهم إنهم سادة أقدارهم ، وإن لديهم قوة روحية تحقق لهم ما يريدون وإن الروح الإلهية — وهم جزء منها — تمنحهم قدرات معطلة ، بل وغير منظورة ، توصلهم للبطولة والنجاح الساحق . هذه كلها أمور تريح ، وعندما توضع فى اصطلاحات شعرية ، وغموض شفقى تكون عندئذ مقنعة .

والأفكار السامية الأثيرية القاصرة عن التفصيل الدقيق ينبغى أن تكون صادقة . وما ينشده قارئو قصص دوجلاس هو الاحساس بالراحة، وهذا مايجدونه فعلا . فقصصه لايمكن أن تباع على نطاق واسع إلا إذا وجد جمهوره ما يبحث عنه . . إنه يستخدم أكثر رموز الفن تواضعاً ، ولكنها رموز خالدة ، ونجاحها على أدنى مستوى أدبى ، فى أسفل القاع، حيث الحنين والرغبة والرقى ، تفرض شكلها دون حاجة إلى تفسير . هل مولى المدعية بحاجة إلى تفسير ؟ أو سانت إلمو ؟ أو العاصفة وأشعة الشمس ؟ أو « إذا أقبل الشتاء » ؟) [١] .

---

(١) واضح أن الكاتب يتحدث عن شخصيات وتعبيرات اصطلاحية موجودة فى قصص دوجلاس «م»

وليس للقارىء أن يبتئس بما نعرضه ، فأمره لن يلبث إلا أمداً قصيراً .
وحيثما تقترب القصة من الفن الجماهيرى نجد ثلاثة أو ربما أربعة أنواع من القصة تبتعد فيها التجربة المتخيلة تدريجيا عن حقائق التجربة الأصلية ، وتهيئ نفسها لتكون مطابقة — تدريجيا — للعناصر الأولية ، أو لعلها العناصر الجبرية لخيالات القارئ . وعندما يصل القارئ إلى النوع الأخير على الأقل — حتى ولو كان بمحض إرادته — فإنه يضل ؛ لأن الحياة — كما سبق أن ذكرنا — ليست كذلك ، أفلا تلام القصة على هذا التضليل ؟ ألا يكون تأثيرها عندئذ مفسداً ، بل إجراميا ؟ ! هل ينتج خير من التعلق بشاهد زور ضد التجربة ، أو من تزوير الحقيقة ؟ أليس ذلك ضعفاً من القارئ حين يرغب فى مثل هـذا التزوير والشر من جانب القاص لمجرد إشباع رغبته ؟

إن هناك دائماً من يعتقدون أن القصص شر ! !

* * *

لقد دعيت مرة إلى عشاء صغير ، وكان هناك ضيفان آخران هما : الآنسة « فرانسيس بركنز » ، ووزير العمل . كما كان يوجد ثلاثة من القصاص ، أحدهم كان جيد المستوى ولا بأس أن نذكر اسمه ، إنها « ربيكاوست »(١) . وقد قضت الآنسة بركنز ساعة تشرح فيها أن كتابة القصة وظيفة تصلح فقط للأطفال ، وأن قراءتها وظيفة تصلح فقط للعجائز . وقد ذكرت — وهذا مؤكد — أن واجب الكبار أن يعملوا ليحدثوا شيئاً فى العالم (لتحسينه إن استطاعوا) وكتابة القصة أمر يتناقض مع واجبهم إلى حد بعيد . ليس هذا فحسب ، بل إنها إلى جانب ذلك مخالفة

(١) كاتبة إنجليزية الأصل (١٨٩٢ — ؟) اشتهرت قصصها بالتحليل النفسى وأهم أعمالها : عودة الجندى ١٩١٨ ، الصوت الأجش ١٩٣٥ ، المصباح الأسود ، البازى الأخضر ١٩٤١ . «م»

للسلوك الاجتماعى ، لأنه مما يبعث على الأسى أن الناس يصرون على قراءة القصة ، ومن ثم يبعدهم القاص عن العمل الذى هو جزء ضرورى من الحياة . والقصص تزود الشباب بأفكار خاطئة عن الحياة ، ولهذا فهى تجعلهم غير صالحين لها . وأشد من هذا خطأ أن يستسلم الكبار لغواية ما ينافى الحقيقة . ومما يثير المرء من القصة أن الحقائق خير من الأحلام ، وأن المرء قد خلق ليمارس نشاطه . والقصة ليست إلا دواء مخدراً . أما بالنسبة للعجائز فهى تصلح لهم لأنهم لم يعودوا يعملون ، ولهذا تكون الأحلام التى تنسجها القصة عزاء لهم فى وحدتهم ، وبديلا عن العمل . وعلى هذا فالآنسة بركنز لا ترى وجهاً للتصريح للقصاص بممارسة تجارتهم الصبيانية إلا بين العجائز فحسب ، فهناك دائماً خطر وقوع صغار السن والبالغين المستولين عن العمل تحت تأثير هذا المخدر ، فيصبحون من ضحاياه. ولقد شعرت بأنها إذا تولت الدعوة إلى هذا الاتجاه فلن يكون لكتاب القصة وجود !

كذلك وجدت آراء الوزير تعضيداً قوياً من الحاضرين ، وهى نفس آراء أحد اثنين من النقاد الأدبيين لهما تأثير خطير فى تاريخ الأدب . لقد ذكر أن القصص أكاذيب ، وأنها تتناول مظهر المظاهر دون الحقائق ، كما أنها تخدع الأطفال . وليس فى قدرة القصاص (أن يعلموا ويحسنوا الجنس البشرى) . والحقيقة أن القضية لا تزال متعثرة ،فالقصاص ينظرون بالضرورة إلى الأشياء نظرة زائفة ، وبالتالى فهم ينقلون إلى قرائهم تأثيرات زائفة . وفنهم فى الواقع يتألف من سوء التفسير ، وسوء العرض ، وفساد القارىء الذى يضطر إلى تتبعهم . إن فنهم سحر ، ولكنه سحر أسود (للشر) يؤثر فى « ضعف العقل البشرى الذى يؤثر فيه فن الشعوذة والمخادعة عن طريق النور والظل وغيرهما من الحيل والمكائد البارعة ، التى تؤثر فينا كالسحر ، بل لعلها أشد سوءاً مما ذكرنا ، إذ تؤثر فى أحد المصادر السفلية

للروح ، وتزيد من الصراع الدائر فيها . « إن المعروف لنا جميعاً أن الروح مليئة بأمثال ذلك ، وعشرات الآلاف من أنواع الصراع المماثلة تحدث فى وقت واحد . » وهذا المؤثر فى تاريخ النقد الأدبى طوال فترة تزيد على ألفى عام — لا يزال على سوئه ؛فالقاص فى الواقع يفضل(الانفعال والمزاج المتقلب) للروح . ولهذا فهو يفزعنا بتقديمه الأحلام بدلا من الحقائق . ولا بد أن نستثار ، ولا نكون أطفالا بعيدين عن عصرنا . ولنأخذ مثلا الرجولة التى تلزمنا لمواجهة سوء الحظ الذى يصادفنا ؛فالظلال التى هى القصة — أو مظاهرها — سوف تفل عزائمنا لتفسح الطريق لليونة التى تفسدنا ، فنغرق فى عالم أحلامها . ولكى نلزم جانب الصواب ينبغى لنا « حين يدور الحظ أن نوجه أمورنا فى الطريق التى يراها العقل خيراً ، ولا نكون كأطفال تعثروا فأمسكوا بالجزء المصاب وأضاعوا الوقت فى الولولة ، بل يجب أن نعود الروح دائماً استخدام العلاج فى الحال ، لنبرىء كل ما هو مريض متعثر ، مبعدين صيحة الأسف بالفن الشافى » (والفن الشافى يفهم هنا على أنها قوة الروح التى تنفذ من خلال الأوهام إلى الحقائق ، وهى التى تؤثر الحقائق على التخيلات) . وهذا كله يوصل الناقد إلى أقسى اتهام له : فالقصة فيها قوة « إفساد حتى الأخيار » . وهذا « من المؤكد شىء فظيع ». فالقصة على هذا الأساس شر، وكذلك القصاص. وكما يحدث فى مدينة تسمح للشر بأن تكون له السيادة فيها وينحى الخير ، يكون الأمر كذلك بالنسبة لروح الإنسان ، فالقاص « يثبت بنيان الشر ، لأنه يفضل الطبيعة اللاعقلية التى لا تفرق بين الكثير والقليل ، ولكنها ترى الأشياء الواحدة مرة ضخمة ،ومرة أخرى ضئيلة — إنه صانع صور، وهو بعيد جداً عن الواقع » .

لماذا نرى فى محاكمة الشخصية التى تسمى سقراط فى القصة ذات المفتاح التى كتبها أفلاطون أن القاص ملعون . إن سقراط مشترك فى تأليف

أكثر التخيلات رواجا فى الأدب ، لأنه يتخيل المدينة الفاضلة . وهو لا يسمح للقاص بدخول هذه المدينة ، لأنهم رواد الوهم وضد الحقيقة ، وهم يضرون العقل بإثارة المشاعر وتغذيتها . ونتيجة لذلك يتذكر سقراط أن هناك غايات ينبغى العمل من أجلها ، ولهذا فهو يضيف حاشية إلى قائمة المبعدين ، إذ يقرر أن القصاص قد ينالون حق التوطن بشرط أن يكتبوا قصصا تكون «تمجيداً للآلهة ومديحاً لمشهورى الرجال» . وفى المدينة الفاضلة المتخيلة كما فى المدينة الفاضلة غير المتخيلة التى لم يرها العالم بعد ، سوف يغتفر للقصاص ما داموا يتبعون سير الجماعة .

ولكن كيف أوصل أفلاطون «الجمهورية» إلى الذروة وهو واحد من أنبل(١) الكتب على الإطلاق ؟ إنه يقول على لسان سقراط بعد هذه الفقرة مباشرة التى تحدث فيها عن الفنون «سأروى لك قصة» ، ثم يمضى سقراط ليقص حكاية عن بطل اسمه «إربن أرمنيوس» وعن رحلة رمزية لروح تبحث عن مصيرها ، وكيف أن الروح تصارع القدر والحاجة ، وكيف اخترقت فى درجة حرارة لافحة قفراً يباباً يسمى النسيان ، ثم تتأنى عند نهر الغفلة (الذى يشبه الصور المتغيرة فى الحلم ، فهو تارة سهل وتارة نهر) وأخيراً اجتازت ذلك النهر لتكون فى مأمن من المآزق ... ولا أدرى اذا كان سقراط أو أفلاطون ينبغى أن يسمح لهما بدخول المدينة الفاضلة ؟ فكلاهما قد تحول إلى قاص بلا مواربة . وكان عليهما — باعتبارهما قاصين — أن يوجدا رموزاً هى مظاهر المظاهر ، عندما أرادا أن يعبرا عما يشعران به ليصير بعد ذلك معنى التجربة الإنسانية . وقد وضعا صوراً ضد نظام المدينة الفاضلة ، أخذ يتجاوب معها إغراء حاد فى خيالات القراء

(١) إنه نبيل بما فيه من تفكير عظيم ، ونبيل بدقائق المثل الأعلى ، هذا بالاضافة الى كونه أول بحث منظم فى موضوع الحكومة الجماعية .

منذ ذلك الحين ، حاملا إياهم بعيداً عن العالم الحقيق ، إلى عالم يعيش فى خيال أفلاطون فحسب ، ولو لحظة من حين لآخر ، إلى المدى الذى يستطيع القراء الوصول إليه .

وهكذا نرى أن القصص جميعاً فى رأى الآنسة بركنز سيئة لأنها حلم يصور للقراء أفكاراً خاطئة عن الحياة ، ويعطلهم عن العمل . أما بالنسبة لأفلاطون — وهو يكتب على أساس مذهب السلطة المطلقة الذى اعتنقه النقاد المنهجيون منذ ذلك الحين — هل نقول إنه أسس الفكرة النقدية ؟ إن هناك قصصاً صائبة وأخرى خاطئة . وقصص « دوجلاس » مقبولة مادامت صورها تؤدى إلى ورع دينى ، ومثلها القصص التاريخية التى تعبر عن الوطنية وتدعو إلى الفضيلة المدنية . ولكن معظم القصص شر ، بل شر مستطير بحيث تجب مصادرتها من المدينة الفاضلة ، لأنها لايمكن إلا أن تولد الكذب ،ولا تكف عن إفساد العقل بإساءة عرض الحقيقة . إنها تضلل الناس بأفكار خاطئة عن الحياة . (يوجد هنا تكافؤ ضدين ، « فهوميروس » مقبول حين يمجد الآلهة ، ولكن من طبيعة « هوميروس » أنه لا يستطيع أن يدرك التجربة لأول وهلة ، وأنه لا يستطيع أن يحكى بصدق ما يشعر به النجار أو الطبيب ، ولهذا فهو لايستطيع أن يعلم أو يرفع من شأن الجنس البشرى ، والسماح له بالتوطن فى المدينة الفاضلة له أساس، فى حين ينفى عنها دوجلاس بمصادرة حقوقه على أساس آخر) . والنقاد المنهجيون الذين ساروا على النهج الأفلاطونى ، والذين يحررون اليوم النشرات النقدية الدورية المستنيرة ، مقتنعون اقتناعا راسخاً بوجود أنواع صائبة من القصة وأنواع خاطئة ، وطرق صحيحة وأخرى خاطئة فى كتابتها . وهم عادة يجعلون للقصة أكثر من وظيفتين ، وأهم ما ينشدونه منها أن تمجد الفضيلة ، وإن كانت الفضيلة التى ينبغى تمجيدها تتغير بطريقة دورية محسوبة

على الأرجح(١) . إلا أنهم على استعداد دائماً لإقرار بضعة أنواع من القصة على أنها صحيحة وسليمة وجيدة . وهؤلاء النقاد يرفضون عادة وبانتظام قصصاً أخرى على الأساس نفسه الذى جعل معظم الأنواع ممقوتة بالنسبة لأفلاطون .ومن ذلك رفضهم للقصص الهزلية من وجهة النظر الأفلاطونية باعتبارها (خادعة للأطفال) ، وبناء على ذلك فهم يعتبرون « دوجلاس » والآنسة « ونسور » ، والآنسة « ميتشل » خطرين (إن لم يعتبروا الآنسة « هوبسون » كذلك) ؛ لأنهم يعرضون الحياة فى وضوح ودلالة على غير صورتها . ويدخل فى عداد ذلك مجموعة ضخمة من القصص ، وصفها حديثاً أحد النقاد بأنها (نفاية ثقافية صنعت لترضى أذواق الجهلاء وأنصاف الجهلاء . . والطبقات الساذجة) وقصص هؤلاء الكتاب تزيف الحقيقة وتعطى القراء أفكاراً خاطئة عن الحياة ، وتجعلهم يتهاونون ، كما أنها تفسدهم بلا شك .

وقد حذرنا عدد من أطباء الأمراض العقلية — الذين أرادوا أن يصادروا الكتب الهزلية لأنها قد تخدع الأطفال — من قراءة القصص التى تشوه الحقيقة ، لأنها فى نظرهم تثبت خيالات القراء الكاذبة التى يعوضون بها نقائص موجودة فيهم . وهؤلاء القراء حين يقبلون عليها ربما لا يكونون بمستطيعى التمييز بين الواقع والخيال ، والقصص التى تفعل ذلك تحير الناس ، لأنها تدخل الوهم إلى التجربة الإنسانية ، وتجعل غير الحقيقى يبدو حقيقياً ، وتعطى أجوبة خاطئة عن أسئلة القراء . ولهذا فهى تخون

---

(١) من المرجح أن القاص الذى اقتبست بعض أقواله فى الفصل الثانى كان يتأثر عندما قال إن الدورة الزمنية النقدية والمطلقة تتكرر كل ثلاث سنوات ونصف سنة . وقد بذلت مجهوداً شاقاً لاستخراج الدورة الزمنية للتغير فى النقد الأمريكى منذ عام ١٩٠٠ ، فوصلت إلى فكرة حدوثها كل ثمان سنوات ، وهو بالتأكيد الحد الأعلى . ولعل الرقم الذى تصوره القاص يمثل دورة زمنية متداخلة مع أخرى . (فكرة الدورة أنها فترة تكمل فيها أحداث أو ظواهر متشابهة) «م»

بصورة خطيرة — تصل إلى حد الكارثة — الثقة التي يضعها فيها القارىء ، لأنها تدعه يحلل نفسه والعالم الذى حوله بطريقة خاطئة ، وهي قد تزيد فعالية قوى اللاشعور فى عقله حتى ليبتعد تماما عن الحقيقة . وقد تخدعه وتضحى به بصورة خطيرة حتى إنه ربما يقاسى من أذاها . وهي قوة تثلم أسلحته التى يجب أن يحارب بها معركته اليائسة ضد مجافاة الحقيقة حتى تدور عليه الهزيمة . وقد تحكى القصص أكاذيب للقراء على الرغم من قول أفلاطون بضرورة سعى الروح للبحث عن الحقيقة . وأخشى أن نكون مضطرين إلى متابعة هؤلاء المفكرين إلى حد ما ، لأننا لانستطيع أن ننكر أن كثيراً مما تصور به القصة الحياة كاذب ، وأن كثيراً من القصص تقرأ لأن المتوقع منها أن يكون تصويرها كاذبا . وقد خطر لى — بناء على معرفتى الواسعة بالقصاص — احتمال بعد القليل منهم عن خطأ الإدراك والفهم ، وأن بعضهم يكتبون القصة بدافع سوء توجيه داخلى يجعل من الصعب عليهم إدراك أو تمثل الحقيقة ، ونجد بعضهم يكتبون القصة بغرض تعمد حكاية الأكاذيب عن الحياة . ومعظم القصاص يقفون إزاء أى حدث فى خط الوسط حيث يتقاسمون متوسطات جهل ، وخرافات ، وأخطاء الجنس البشرى . والذين يوجدون على يسار هؤلاء يكونون أكثر منهم خديعة ، ولهذا كان احتمال خداعهم الأطفال والبالغين أكبر من الآخرين على الرغم من نياتهم الطيبات . وفى ذلك الخط المتوسط ينبغى أن نتوقع وجود قصص يمتزج فيها التلفيق والخطأ غير المقصود — وهو أمر محتوم — بالمادة الموثوق بها التى تصور الواقع . ولا أرى مخرجا من ذلك كله إلا تحريم القصة تحقيقاً للحياة الخيرة التى اقترحها أفلاطون — ولست أرى سببا لاتخاذنا هذا الاتجاه ، فليس ثمة ما يدعونا إلى التسليم المقاومة العنيفة التى يبديها الفلاسفة والنقاد وأطباء الأمراض العقلية ضد القصاص . وأعتقد أن قارىء القصص ينبغى أن يجرب حظه ويغامر ، وهو معتاد على ذلك ، بغض النظر عن القصة ؛ إذ يعيش مضطراً أن يكيف نفسه حسب عالم تصل إليه

الحقائق فيه ، مشوهة عن طريق أنواع مختلفة من السلطة ، أو أصحاب التخصص الذين يلجأ إليهم . وعليه أن يشق طريقه بقدر ما يستطيع فى غمرة أخطاء أطباء الأسنان والاقتصاديين — على سبيل المثال — وليس كل ما قاله الفلاسفة ونقاد الأدب عن الحياة قد تحول فى النهاية ليصبح حقيقة ، ويمكننا أن نفترض أن طبيب الأمراض العقلية العادى يخطئ فى فهمه للتجربة.

ولكن لنحصر كلامنا الآن فى الفلسفة والنقد وطب الأمراض العقلية، على أساس مرافعة الدفاع حين لا يعترف بارتكاب الجريمة وإن كان يعرض المتهم للعقوبة كما لو كان مجرما(١) . صحيح أن القصص فى بعض الأحيان تسيء عرض التجربة ، سواء أكان ذلك عفواً أم تعمداً ، وأحيانا أخرى تعطى القارئ أفكاراً خاطئة عن الحياة . ومرات تثبت وتقوى خيالات القراء البعيدة عن الحقيقة . ومرات أخرى — لعلها أكثر من سابقتها — تعرض الحياة، لا كما هى ، بل كما يتمناها كثير من القراء ، مشوبة بالضعف الباعث على الأسى . فما أعظم الشر فى ذلك ، ولكن أهو شر حقيقة ؟ إن من الممكن إثارة هذه الأسئلة والمشكلة كلها المتضمنة إياها ، باعتبارها باعثة على الحزن، ولكن ليس بصورة قطعية ، إذ يمكن القول إن شغف الجنس البشرى بالقصة يدل على الحاجة الماسة إلى استخدام دواء معروف بأنه خطير ، أو يدعو للأسى . ونضيف إلى ذلك أنه مادامت هناك حاجة ماسة ، فلا يمكن التصرف إزاءها نيابة عن الحقيقة أو الحياة الخيرة . فهناك من يعلنون أن الخمر خطر داهم ، ومع ذلك يصر الناس على شربها ، بالرغم من كل ما فعله الفلاسفة والأطباء والنقاد المهجيون لمنعها ، وذلك منذ اكتشفت عمليات التخمير والتقطير . وقد أقبل الجنس البشرى على شرب الخمر وتدخين الطباق مع أنهما مخدران وكلاهما يعتبر شراً ، ويجب أن تضيف إلى ذلك أن «فرويد»

---

(١) هذا تفسير منى لنص مادة فى القانون الجنائى عبر عنه الكاتب باصطلاح لاتينى وهو Nolo Contendere «م»

قد وضع فن القصة فى مرتبة أعلى من المخدرات والخمر ، فى فقرة يناقش فيها الحاجات الضرورية للجنس البشرى ، اللازمة لبقائه ، والبحث عن البهجة فى عالم تكاد تكون السعادة مستحيلة فيه(١) . ويجب أن نشير فى النهاية إلى تلك الحلقة من القرود التى تنصت إلى قصة ، وإلى الأجيال التى خلفتهم ، ومع الإشارة إليهم لابد أن نقول : ليس لدينا جواب عن ذلك .

على أننا لسنا فى حاجة إلى التخلى عن القضية ،والمعنى المتضمن فى حلقة من المستمعين مختلف عنها تماماً . وقد تناولنا جانباً من هذا الموضوع فيما عرضنا له من قبل . ويسرنا أن نبعث إلى أطباء الأمراض العقلية بأولئك الذين لايستطيعون التميز بين الخيال والحقيقة ،لأنهم مصابون فىعقولهم، وهذا أمر مؤكد ، لأننا بوصفنا عقلاء نعرف بعد مجهود ، التميز العسير بين الخيال والحقيقة ، متوسلين فى ذلك بالقصة . وهو مؤكد أيضاً لأننا نعلم أنه لا توجد أميرة تدلى بشعرها لنا من أعلى البرج ، ونحن مسوقون لقراءة قصة ينبغى ألا نقرأها إلا إذا استطعنا أن نقنع أنفسنابإمكان حدوث ذلك . وهذه الحقيقة تبرز فى القصص التى هى من نوع الخيالات . حقيقة أن القاص لا يضلل القارىء ليؤذيه عندمايعلن له منذ البداية :إن القواعد المعتادةمؤجلة فى مدى ثلاثمائة صفحة ،وأنا أكتبهذه القصة « كما لو كان» ، كما لو كان طعام الآلهة يمكن أن يؤدى إلى مثل هذا النماء المهول، وكما لو كان الرجل الذى يسمى « الخميس » يمكن أن يراقب الرجل الذى يسمى «الأحد» ، فيحدث هذه التحولات فى نفسه ، ويظهر هذه القوى فى عالم ، نجده — على النقيض — يسود فيه القانون الطبيعى . والصورة الكاذبة الناتجة عن قصص الخيالات يمكن أن تكون ملزمة كأكثر القصص واقعية ،ويستطيع القارىء أن يتابعها فى شغف واقتناع ، بل يحس انفعالا يماثل فى قوته مايحسه

---

(١) هذه الفقرة تؤدى إلى نتائج مهمة بالنسبة للفنون ، نتائج تنفى الغرض الذى يجعله «فرويد» هنا وسيلة لتركيز المشكلة ، وسوف أقتبس أجزاء منه فيما بعد .

من رعب يتهدده حين يجرى فأر فى حجم سانت برنار على أرضية الغرفة فى قصة لأميل زولا(١) .

إن قارىء القصة الخيالية قد يتقبل الكذب الصراح فى هذا التاريخ وهذه الظروف فحسب ، ولفترة ثمان أو عشر ساعات ، فيتحول الرجال إلى جياد ، والنساء إلى ثعالب ، ويسكن الرجال الأرضيون الكواكب ، ويسقط الثلج بلاانقطاع عدة أسابيع ،وكل الرجال يعقمون ما عدا واحداً ، وكل فتاة تطول أو تقصر حسب رغبتها عن طريق قضم طرف الفطر . ونحن لا نستطيع أن ندين « لويس كارول » لأنه (يؤذى حتى الخير) هادماً الإرادة الإنسانية ، أو مضحياً بالمواطنين الشرفاء ، بتقديم أفكار خاطئة لهم عن الحياة ، بعد أن نشر مذكرة تفسيرية يقول فيها إنه بصدد استخدام الخداع فى محيط العامة ، والقارىء الذى يفترض صحة أن الشقراء قد نشرت نصفين ، إنما يحسب ذلك عليه . فإذا كان القاص صريحاً هكذا ، فهل يمكن أن نفترض من ناحية أخرى أن القارىء الذى اندفع وراء الوهم قد لقى الأذى ؟ إننا إذا واجهنا بالعقل شخصاً يظن أن المنشار قدقطع بالفعل وسط الحسناء ، فينبغى لنا أن نستدعى الإسعاف على الفور ونعتقله . والقارىء المفتون لا يقبل الفكرة الخيالية التى تقول إن « أليس » تستطيع أن تطول بارتشاف سائل من زجاجة كتب عليها : (اشربنى) على أنها حقيقة ، فهذا كذب ، ولكنه كذب مسموح به ، والقارىء يتقبله حين يقرأ القصة .

---

(١) روائى فرنسى (١٨٤٠ — ١٩٠٢) يرى أن تقوم القصة على التفكير العلمى والوصف الدقيق الحقيق المجتمع ، وقد كتب رباعية عن الاشتراكية ومابقة البروليتاريا ممثلة فى عمال المناجم ، صدرت منها ثلاثة أجزاء فقط : الخصب ١٨٩٩ ، العمل ١٩٠٦ ، الحقيقة ١٩٠٣ ، أما سانت برنار فهو رجل دين فرنسى (١٠٩١ — ١١٥٣) اشتهر بأخلاقه السامية وقوته الخطابية وبراعته السياسية . «م»

وهذا التقبل أو الرضا حين يختار أى قصة يجعلها مرخصة مهما تتضمن من خداع ، أو توسع وتثبت ما بنفسه من أوهام . وهو يتفق مع ما ذكره « دوجلاس » ، بشرط أن يتمكن « دوجلاس » من بث القوة فى الأوهام ، وهذا أمر يقبل عليه فى سرور . عندئذ تصير الأحلام حقائق فترة من الوقت ، وتفوز الفضيلة ، ويصبح الإنسان سيد مصيره . ولكن ذلك كله لن يستغرق إلا فترة قصيرة ، وكل قارىء يعرف ذلك . وقد يرضى أوهامه الكاذبة بتلك الأوهام البعيدة عن الحقيقة ، ولكن لأمد محدود ، فهى لن تستطيع أن تبقى فى ذهنه بغير تحديد حتى يغلق القصة .

وقد كتب لى صديق فى هذه النقطة يقول: « إن أحلام اليقظة فى القصة أقل تضليلا من تلك التى نخترعها فى خيالاتنا ، لأنها بالنسبة للكائن العادى تحصين ضد الأوهام المؤذية الخاصة ، وكلما زاد إيغالها فى أشكال «السوبرمان» « وسندريلا » قل احتمال خطأ تمييز معظمنا لها عن الحقيقة » . وهذا أمر مؤكد ، ويجب أن ألح على فكرة التحصين أكثر من إلحاحى على الفكرة التى لها غاية الأهمية ؛ وهى أن الخيالات فى القصة يمكن أن تكون بديلا لخيالات أخرى لا لحقائق . وأساس فكرة التحصين أو التطعيم تلتقى بمبدأ أشرت إليه عدة مرات ، وهو أن قارىء القصة قد يرضى بالخيالات فى اطمئنان .

ولم يتردد لا أطباء الأمراض العقلية ولا النقاد الأدبيون (ولا أتذكر فلاسفة عالجوا هذا الموضوع) فى إخبارنا أن قارىء القصة البوليسية قد يرضى نزعة شريرة فى نفسه ، بطريقة رمزية آمنة . وما من أحد منا لم يشعر بهذه النزعة فى بعض الأحيان كأن يقتل زوجته أو أمه أو أخته . ولا نستطيع ان نفترض أن الفكرة الخاطئة عن الحياة التى يشيعها كاتب القصة البوليسية يمكن أن تنجح فى إقناعه بأنه قتل زوجته ، أو أن تقنعه بوجود فرصة سانحة لقتلها . ترى هل يمكن أن نستنتج أن القارىء يسوغ

له وهمه أنه نام مع البطلة كما تروى أحداث القصة ، ومن أجل ذلك يرسخ اعتقاده بأنه نام مع « جين سميث » فى الواقع الحسى ، أو أن الفرصة سوف تسنح له إذا حاول ؟ لا أعتقد ذلك ، بل أشك فى أن أى شخص بمجرد أن ينتهى من قراءة مجموعة أفكار ملفقة مصنوعة عن الحياة التى تسمح له — لبضع ساعات — أن يتزوج ابنة رئيسه فى العمل فتئول إليه الشركة ، وأن يشترى بيتاً فى « ريفررود » — هذا الشخص لا أعتقد أنه سوف يشعر بالرغبة فى التحدث بالتليفون إلى زوجة متخيلة ، لم يحصل عليها فى حياته ، ليقول لها إنه سوف يقابلها فى نادى البلدة الذى لم ينتم إليه قط . وأشك أيضاً فى أنه سوف يدع نفسه ليستحوذ عليه أى اعتقاد راسخ لا يقدر على تنفيذه فى الحال . والأفكار الزائفة فى القصة الرخيصة أقل حركة وحيوية من الأفكار التى يتزود بها الإنسان بكثرة من الدين والاجتماع . بل هى أدنى منها قوة بكثير لأنها تعتبر حلماً ، وهذا الحلم تعرفه كأنه من الأشياء المؤكدة ، وذلك لأننا حين اخترنا القصة لنقرأها فقد تطوعنا بجعلها حلماً .

وبالإضافة إلى ما تقدم نقول : لو كانت هذه الأفكار الخاطئة عن الحياة تطعيما كما يقول صديقى ، فإنها تعطى حصانة ضد (الخيالات الخاصة المؤذية) ؛ إذ أن لها القدرة عليها ، والخيالات الخاصة كرات تندفع حيث تريد ، ولكن الخيالات الأخرى تسمى فى القصة الجيدة الشكل الفنى ، ولها تنظيم داخلى ومنطقى . ولهذا السبب يؤمن جانبها ، لأنها تسمح للخيالات المؤذية الخاصة بالانطلاق ، باعتبارها غير قادرة على أن تفعل ذلك بنفسها نظراً لاضطرابها وتناقضها. إنها صورة صحيحة للحياة العقلية لأنها منتظمة، وهى لا تزال صحيحة ، لأنها قادرة على إطلاق الخيال . والفكرة الزائفة عن الحياة ليست محدودة تحديداً ذاتيا فحسب ، ولكنها تحصن المرء ضد احتمال العمل بالقياسات الخاطئة ما دامت قد قدمت عملا رمزيا .

وهى تبدو معقولة لإصلاح دستور المدينة الفاضلة لكى تنعم بالمواطنة على أشد القصاص عاطفة وأكثرهم بعداً عن الأمانة ، ولكن بقى شىء ينبغى أن يقال ؛ وهو أننا بمعالجتنا للقصة من حيث أصلها قد كشفنا عن أساس آخر من أسسها يعتبر تبريراً نهائياً لوجودها .

إنه عنصر تركت الحديث عنه ، ولكنى سوف أتناوله فى هذا التحليل، قبل النهاية بقليل ، وأقصد به ببساطة أن ما نتفق على تسميته بالأفكار الزائفة فى القصة التافهة ، له نظام ومنطق وشكل ؛ وذلك لأن القارىء يستطيع أن يتقبل ما فى هذه الأفكار الزائفة من أوهام . ولكن من الطبيعى أن الشىء نفسه يحدث فى أرقى مستويات القصة . والتجربة غير المترابطة تستبعد فى القصة ، لأن ما يحدث فيها يرتبط كله بالشخصيات وبخيوط الحياة التى تحركها ، ولا يمكن أن تكون التجربة عكس ذلك ؛ إذ أن فى المستطاع تقديمها عدة سنوات فى حيوات كثيرة . وفترة عشر ساعات من القراءة فى أى حدث أقصر من المدة التى تستغرقها القصة بمقياس الزمن الحقيقى . ولن يستطيع القاص — حتى لو أراد — إلا أن يتناول ما يتصل بقصته فقط ؛ إذ ليس لديه مكان لأى شىء آخر . ولكن القضاء على عدم الترابط يفسح المجال للسحر الكامل. فحياة القارىء الخاصة وحياة الأحياء الذين يعرفهم إذا احتشدت فى تجربة غير مترابطة ، فلا بد أن يشك المرء فيما إذا كانت التجربة لها معنى ، ولعله يجد للحياة معنى عن طريق سحر القصة .

الفصل الرابع

القصة تجربة : واعية ولا واعية

إن العقل له منطقه الخاص ، ونادراً مايدع منطقاً آخر يدخله ويؤثر فيه . وكتابة القصة عملية نفسية طويلة ، وربما يتولد عنها — وأؤكد لفظة ربما — سلوك داخلى يدهش له القاص، وسلوك خارجى يغضب أصدقاءه، ويحيرهم ، وينفرهم منه ، أو يثير فى نفوسهم الشك فى أنه عاقل . إننا الآن نبحث أوجه نشاط القاص الواعية المتزنة ،والعلاقة بينه وبين قارئه الخاضعة لإرادته . وقبل أن نبدأ بحثنا علينا أن نقوم بجولة تأمل فى داخل النشاط العقلى اللاواعى أياً كانت درجة اللاوعى . ويجب أولا أن نفحص تجارب شخص يكتب قصة تتأرجح بين التعقلية واللاتعقلية ، وتكون بصورة واضحة واعية ولا واعية فى الوقت ذاته .

وفى خلال العملية الطويلة لكتابة القصة نجد أن اختزالها الفعلى إلى كلمات على الورق ليس إلا تجزئة لها — وقد يكون ذلك بنسبة الثلث ، أو جزء من عشرين ، أو جزء من مائة ، حسبما تراه . والإعداد لكتابة أى قصة موهوبة يستغرق سنوات . بل إن أجزاء من القصة فى شكلها النهائى تبدو كأنها مؤلفة من مادة تسبق تاريخ الإعداد— تأتى خبط عشواء منذ وقت بعيد ، لا بغرض معين ، أو بقصد جعلها تنتمى إلى قصص أقدم منها لم تكن شائعة . وبعض عناصرها — كما سبق أن بينا — قد ينتمى إلى مرحلة الطفولة ، وحياة الكاتب من أولها إلى نهايتها يجب أن توضع فى الاعتبار فى أثناء تهيئة الإعداد .

ولكن تحين لحظة تكون فيها الأحاسيس العارضة بسرور متوقع

(أو عظمة متوقعة) ، والرغبات المشتتة فى إحداث شىء (قد يكون فكرة مطلقة ، أو موضوعاً، أو موقفاً ، أو شخصية)، والمناظر أو أجزاء المناظر التى تزهى بنفسها فى بهاء ، ويعسر اصطيادها فى صفحة كئيبة وكذلك الخواطر ، والتلميحات ، والإغراء ، والإرادة — تحين لحظة تتحد فيها كل هذه الأشياء فيما بينها وتجعل صاحبها « يفكر » فى قصة ، ويمكن القول إن بداية التفكير هى فترة الإعداد، وإن مايليها إنما هى سلسلة من العمليات النفسية المعقدة ، التى كثيرا ما تكون عنيفة ، فإذا كانت أحياناً تبعث على الدهشة ، فذلك لأنهـا تخلق لأسرته وأصدقائه مواقف تكون موضع اعتراضهم ، أو لعلها تؤدى إلى شعوره بالمباهاة ، أو الغرور ، أو الحسد ، أو الغضب ، وأحياناً يبدو سلوك الكاتب كالأطفال ، أو لعله يكون بعيداً عن التعقل والرزانة . ومعروف أن الشخص حين يجهد نفسه فى العمل ، يكون واقعاً تحت تأثير ضغط عنيف ، وكتابة القصة لها مثل هذا التأثير ولكنها محببة ما دامت تعبيراً مباشراً عن الشخصية ، على حين نجد أن تصميم جسر مثلا ، أو إجراء عملية الزائدة الدودية ، تعبير غير مباشر . ويتعاظم تعبير القاص كلما كان أكثر جداً ، وكلما صمم على أن يؤدى عمله فى إتقان كامل ، ذلك العمل الذى أخذه على عاتقه ؛ وهو التعبير بالقصة عن حقيقة الحياة كما يراها .

وهناك جانب خطر فى كتابة القصة ؛ إذ تظل أجزاء من الشخصية تقاوم التعبير أحياناً بأسلحة مضادة قوية . وليس هـذا أمراً غير عادى ، بل لعله روتينى ؛ لأن القاص — كما يقال — (يصاب بحيرة) فى أثناء كتابة القصة ، حين يصل إلى جزء لا يستطيع فى زمن قل أو كثر أن يحل مشكلته الطارئة ليمضى فى الكتابة . وعادة يكون الحل فى متناوله ، ولكنه لم يفكر بما فيــــه الكفاية فى النهج الفنى للقصة ، أو أنه أخطأ فهم مضمون هـذا الجزء الذى تعثر فيه ، أو أنه لم يعايش أشخاصه فترة كافية ،

ولهذا تراه يقاسى من الاضطراب والحيرة وهو يتحسس طريقه من خلال انفعال أو موقف يستدعى منه التعمق فيه ، كان يغنيه لو أنه ترك القصة تنضج قبل محاولة حصادها . وقد تكون هناك أسباب أخرى للتوقف أعمق مما عرضناها ، فقد ذكر مرة « ف . سكوت فيتز جيرالد »(١) أن القاص ينبغى أن يستخدم حكمته البالغة ليقرر متى ينفض يده من القصة ومتى يجبر نفسه على المضى فيها بالرغم من المصاعب التى تصادفه ، ومن الممكن أن يكون هذا الرأى صحيحاً فى القصص القليلة الأهمية حينما يكون الكاتب ضعيف الاندماج فى مادته . أما فى القصص الجيدة فالمأزق فيما نرى ليس بهذه البساطة.

(والإصابة بحيرة) قد تعنى وجود عائق نفسى ، كأن يكون القاص على وشك أن يقول شيئاً ولكن جانباً من نفسه يرفض أن يبوح به ، وقد يعالج فكرة تفزع جانباً آخر من نفسه ، وقد يحاول الاعتراف بشىء ، فى حين يصر جانب فى شخصيته على الاحتفاظ بسر هذا الشىء . وقد تكون المقاومة عنيفة عنفاً بالغاً حتى ليضطر إلى نفض يده من القصة ، ولكنه فى العادة يجد دائماً طريقة يخادع بها نفسه . فإذا تخلى عن القصة : فلعله يعود إليها بعد سنوات حيث يجد المصاعب قد تلاشت — تلك التى ينحل فى نهايتها الصراع اللاواعى بغير علم الكاتب ، أو يوجد النذير اللاواعى بلا دفاع . ويحتمل أن يجد الكاتب — بعد مرور سنوات — أن القصة الجديدة التى يكتبها هى نفسها التى توقف عن كتابتها ، وإن بدت القصة الجديدة برموزها مختلفة من حيث الظاهر فحسب (سنعالج فى فصل تال مثل هذه الحالة) . ولاشك أن العقل شحيح وسهل الانخداع ، لأنه لا يحب أن يفقد

---

(١) فرنسيس سكوت فيتز جيرالد (١٨٩١ — ١٩٤٠) كاتب أمريكى له قصص طويلة وقصيرة ومسرحيات ، أهم أعماله : جانب الجنة ١٩٢٠ ، خلاء وفلاسفة ١٩٢٠ وقد أصيب بأزمة نفسية طبعت انتاجه الأخير بلون معين . «م»

مادة ، كما أن الخوف لن يداخله إذا جاءه الخطر المحقق مقنعاً . ومع ذلك ربما كان العائق الذى يحول دون الكتابة لاسبيل إلى إزالته ، وهذا يعنى أن بعض القصص لايمكن كتابتها . ويدعى العقل – عند دفاعه عن أشياء يؤمن بها تبدو أكثر أهمية من سواها – أن الراحة فى الصمت . وقد نحترم عظمة هذا القول – لأنه يضفى على القاص هيبة لم تكن له قط – ولكنها تكلف الأدب فقد كتاب . وهناك أسباب عديدة تدفع القاص للتخلى عن بضاعته ، من بينها ضعف القوة الإبداعية ، ونقص الثقة ، واكتشافه المتأخر أنه يفتقد الفن ، كما يفتقد الدوافع التى تواجهه أصلا إلى كتابة القصة ، ومن المحتمل فى الوقت ذاته أن نكون قد فقدنا عدداً من القصاص الممتازين لأن رغباتهم تركزت فى الكتابة عن موضوعات شديدة الإيلام أو الإفزاع بحيث يصعب التعبير عنها .

ومثل هذه القوى المؤثرة فى نفس القاص لايمكن أن تكون بعيدة عنه وهو يكتب ، بل هو يكتب تحت تأثير تهديدات مختلفة ، ويجب عليه أن يواجهها قدر استطاعته ، وقد يكون السلوك اللاعقلى دفاعا فى وجه التهديد ، مثله مثل الرداء الواقى من الرصاص . وأعرف قاصاً كان يكتب مختصرات دقيقة لتراجم حياة ، لا لشخصياته فحسب ، بل لأشخاص متخيلين أيضاً ، ليس لهم أى دور فى القصة ولو إقحاما ، فهو يكتب مثلا عن الجد الأعلى للبطلة الذى زحف مع شيرمان(١) ، أو المليونير الذى أهدى متنزها للمدينة يتلاقى فيه العشاق ، أو أول مالك للمنزل الذى نشأ فيه البطل . ومن الصعب الادعاء بأن القصة أو القاص يحتاج أى منهما إلى هذه الشخصيات ، ولكنها مع ذلك مصنفة ومرتبة أبجديا فى مفكرة ذات أوراق منفصلة ليسهل

---

(١) وليم تكومسيه شيرمان (١٨٢٠ — ١٨٩١) قائد اتحادى فى الحرب الأهلية الأمريكية . «م»

الرجوع إليها. ومن الواضح أن هذه المفكرة مجرد رقية وحماية ضد الأشياء التي لا تسمى كالحقد وسوء النية ، أو لعلنا ننظر إليها نظرة أكثر احتراما باعتبارها وثيقة تأمين . فهذا القاص يعرف أنه لن يحتاج إليها ، ولكنها تمنحه الثقة حين يضعها فوق مكتبه لمواجهة أى ظرف .

فهناك إذن سبب دفع « يوجين جانت »[1] لحصر جميع الناس الذين يعيشون فى بوسطن والقيام بعملية إحصاء واسعة النطاق ، فلعله كان يفكر فى كتابة القصة التى سوف يظهر فيها . ولماذا نجد عند « كنيث روبرتس » — إلى جانب المكتبة المدعمة بالوثائق الأصيلة — صحيفة أحوال جندى كان فى فرقة يستخدمها روبرتس فى قصته نموذجا — وذلك قبل أن يتولى كتابة مشاهد قصته «غوغاء فى السلاح»[2] Rabble in Arms التى صاحبت أبطالها من أروندل إلى تيكوندروجا؟ إنه يقول حين عثر على هذه المذكرات بعد بحث مضن يائس « فى اللحظة التى قرأتها فيها ، بعثت إلى الحياة هذه الشخوص الجامدة تضحك وتتذمر ، وتنام بين الأشجار، مبتلة بالمطر، ملطخة بالطين ، جائعة ، غاضبة ، بائسة »[3] .

---

(١) شخصية قصصية قامت بالدور الرئيسى فى قصتين لتوماس وولف « عن الزمن والنهر » و « إلى البيت يا ملاكى » . ويعتقد أنه يمثل شخص توماس وولف نفسه . «م»

(٢) قصة لروبرتس صدرت عام ١٩٣٣ وهى تكملة لتاريخ الثورة الذى بدأه الكاتب فى قصة « أورندل » عام ١٩٣٠ ويتحدث فيها عن تاريخ حملة بندكت آرنولد ضد كويبك . «م»

(٣) من كتابه « أردت أن أكتب » ص ٢٢٧ . وبعد بضع صفحات (ينقل من مذكراته) يثبت مايراه دافعاً أصلياً جعله يكتب هذه القصة، والغاية التى كانت فى ذهنه وهى أنه قد أراد (أن يكتب قصة يمكن أن يقرأها أى تلميذ صغير ، وتكون صورة كاملة لمعسكر حربى ، وتلك الصورة لا يدركها أو يفهمها جيداً كثيرون من الطلبة الذين يدرسون التكتيكات العسكرية) . وأنا على يقين من أن روبرتس صادق تماما فيما قرره ، ولئن كنت أشك فيما إذا كان ذلك صحيحاً . وأعتقد أنه لا يوجد محلل نفسى يتردد فى القول =

ومن الواضح أن ذلك أمر محال وشديد الحرفية . فالقاص قد تخيل كل ما يتعلق بهذا السلوك من قبل وحوله إلى مشاهد ، بل إنه كتب المشاهد (وهذا أمر جلي) ولكنها بقيت عديمة الحياة غير مقبولة ، ثم إن هذا العمل الحرفي — وهو شيء مألوف عند روبرتس — يستهدف دائماً المشاهد غير المرئية بما حرمه من الكتابة الجيدة التي تجعل الحياة تدب في المشاهد . وتشير المذكرات أيضاً إلى أن روبرتس يكتب دائماً وهو في حالة قلق شديد ، ولهذا سبق أن قلت إن من الخطر كتابة قصة .

ولندع فكرة الإحالة في كتابة القصة إلى شيء آخر أكثر انكشافاً في قصة لصديق لي هزتني بعمق ، وجعلتني أتحير بسبب المشابهة بين شخصيتين في الفصول الأولى ، لم تلبثا أن صارتا متطرفتين في التنافر في بقية القصة . وفي الجزء الأول منها كانت كل شخصية تتحدث كالأخرى في الأسلوب

= بأن هذا الدافع حجاب رقيق يغطي السبب الحقيق . وأجهر بالقول إن معظم المحللين النفسيين سوف يظنون أن الدافع المسيطر (من بين ركام الدوافع الثانوية) الذي دفعه للكتابة ليس كتابة هذه القصة وحدها ، بل ماسبقها وماجاء بعدها عن طريق «أوليفر وزويل» مما استبان جيداً في كتابه (أردت أن أكتب) — ذلك الدافع هو التعرف القوي بأجداده من سكان ولاية مين . وسواء أكان هذا صحيحاً أم غير صحيح ، فإن إصرار روبرتس على توثيق قصصه أقوى بكثير مما نراه عند أي كاتب قصص تاريخية آخر نعرفه حتى ليصل في رأيي إلى الإحالة والتزمت . وواضح أنه لايستطيع الكتابة إلا إذا التزم بهذا التوثيق الدقيق ، ولكن هذا التوثيق التاريخي الدقيق الذي يصر عليه والذي يشعر بوجوب استكماله ليسمح لنفسه بكتابة قصة إنما يخلو بطبيعة الحال من الأهمية بالنسبة للقارىء ؛ فهو لايهتم بالطريق الدقيق الذي سلكه روبرت روجرز ليصل إلى كونكتيكت بعد حرق سان فرانسيس ، مع أن عدم الاهتمام قد يصمه بأنه من أنصاف الأذكياء والحمقى الذين يتألف من معظمهم الجنس البشري كما هو ثابت في المدونات الشديدة القلق التي تضمها مذكرات روبرتس . وذلك لأنه يهتم بالناس ، ويجب أن يعرف ما يقاسيه روجرز ورفاقه من مخاطر وبطولات في أثناء طريق عودتهم من سان فرانسيس . وروبرتس قاص موهوب وبارع ، وكان يمكنه أن يشبع رغبته كاملة لو أنه أرسل بهم إلى طريق آخر موجود على الخريطة ، أو أي طريق متخيل تماما .

والحركات حتى ظهرتا كأنهما توأمان . ومما يزيد فى الدهشة أنهما ظهرتا وكأنهما تخدمان غاية واحدة ، مع أنهما فى هذه اللحظة كانتا متباينتين ، حتى إذا اقتربت القصة من نهايتها صارتا متناقضتين متضادتين . وهناك طرق كثيرة لحمل القصاص على الحديث عن أعمالهم — منها الامتناع عن الحديث لمدة ثلاثين ثانية ! — وقد أدركت أخيراً تفسير ذلك . إن حديثهم عن عملهم يتصل بوظيفة القصة . فصديقى حينما مضى قدما فى كتابة المسودة الأولى لقصته ، أخذ يتزايد عدم رضاه عنها ؛ إذ كان لديه الإحساس المثير بأنه يملك ناصية العمل ، وهو أمر يبعث السرور فى هذه المهنة . وانسابت القصة فى بساطة ، فكان إنتاجه اليومى غزيراً ، وانثالت المشاهد الصحيحة والملابسات على قلمه فى أوقاتها الملائمة تماما . وقد أعجب إعجابا ظاهراً بهذه الألمعية التى لم تكن عادية حتى بالنسبة له . ومع ذلك فقد لاحظ أن القصة غير متماسكة ولا مترابطة ،وكان قد تلقى تحذيراً من كاتب مجرب بأنها فى هذه الحالة سوف تتشعب فلا يصير لها كيان . وعندما انتهى من الثلث الأول أيقن (هذه فى العادة عملية إدراك تدريجى وليست مفاجئة) أن الشخصية الرئيسية قد حملها الكثير ، فى حين كان يرى فى القصة الرائعة التى انطبعت فى ذهنه من قبل أن الشىء الذى يجعل القصة دائماً تقليداً ساخراً سخيفاً أن تؤدى الشخصية فيها مهمتين ، ولأدائهما تعطى الشخصية صفات بالغة التناقض تجعلها متفسخة . وحالما أدرك ذلك ، تمكن من التفرقة بين الشخصيتين التوءمين وخصص لكل منهما مهمة مستقلة ،وبذلك بدأ قصته من جديد مزوداً بالشخصية الأكثر غنى . ومضى قدما فى كتابته مستريحاً حتى وصل إلى نهاية القصة . ولكن بسبب تعجله إنهاء عمله أباح لنفسه الاستعارة من المسودة الأولى بحيث لم يفصل — بما فيه الكفاية — بين الشخصيتين فى الفصول الأولى ، وخصص للشخصية الجديدة فى اقتصاد شديد مشاهد وخبرات كتبت لشخصية أخرى قبل أن توجد تلك .

هذا مثال للمهارة المتعثرة — للفشل فى (إعادة كتابة القصة) التى تسمح لكثير من القصص بالنشر فى أنحاء العالم قبل أن تزال منها الأوشاب. وأهم نقطة هى أن الشخصية قد تتفتت حين يكون القاص ماضياً فى الكتابة. ومن الواضح أن العملية التى تجعل القصة تتغير فى أثناء كتابتها شعورية ولا شعورية. فالقاص حين كتب كان يقارن العمل العارض اليومى من ناحية الغاية المطلوبة بالنقد الذاتى للصانع الحاذق، وبالإحساس بالمجموع، بمعنى المراجعة الدقيقة من أى شخص ماهر للعمل الذى يؤديه، وهو عمل شعورى أيضاً، ولكنه معقد وسريع حتى ليبدو وكأنه فعل منعكس. ولكن هناك شيئاً يعمل فيما دون الشعور يمكنه من معرفة المشكلة وحلها.

لقد أفدت مرة الآداب الأمريكية بسؤال مؤلف قصة — اشتهرت فيما بعد — عما يقوم بكتابته، فأحضر لى المسودة الأولى للقصة وهو فى يأس قاتل، يبديه أى كاتب يشعر بأنه أساء فى عمله، مما يجعله يشعر بأنه انهار، وبأن العالم سوف ينتهى قبل منتصف الليل. ومعظم الكتاب — وفى مقدمتهم جميع الكتاب الشبان — الذين يطلبون من أصدقائهم قراءة نتاجهم، لا يريدون نقداً موضوعياً، بل يضيقون به لو سمعوه. والنقد النزيه كثيراً ما حطم صداقات أدبية أكثر مما حطم الحسد أو جوائز بولتزر[1]، أو فحش القول. إن ما يريده الكاتب الذى يقرع بابك وفى جيبه مخطوطة قصة هو أن تخبره بأن أى شك ولو كان ضعيفاً فى أنه عظيم مثل «بروست» يعتبر منافياً للعقل[2]. وهذا الكاتب على أية حال كان صادقاً، ومشكلة

(١) أنشأها جوزيف بولتزر (١٨٤٧ — ١٩١١) وخصصها لتشجيع الأدب الأمريكى وترقية التعليم ومجالات الخدمة العامة، وتمنح هذه الجوائز سنوياً فى القصة والمسرح والشعر والتراجم والتاريخ وما إلى ذلك. «م»

(٢) هناك تقسيم متعنت آخر يقسم القصاص إلى أولئك الذين يخفون مسوداتهم عن أى إنسان حتى يفرغوا منها وهم متبرمون أو عاجزون حتى عن الحديث عنها (هذا نوع نادر مدسوس أصلا ولكنه صنف جيد)، وأولئك الذين يفرضون مسوداتهم على كل أصدقائهم وخاصة من الجنس الآخر. وهذا الصنف يتسكون جيداً من التكرار مرة بعد أخرى، وهم=

النقد التى ضللت قاصاً من الدرجة الأولى وجعلت عقله تائهاً(١) ، كانت يسيرة يستطيع حلها بسهولة أى ناقد ممتاز أو كاتب ذى خبرة لو أنه نظر إليها نظرة غير شخصية . وقد سبق أن قلت صادقاً وبلا إطالة : « هذه قصة مريم وليست قصة بيل ! » وبعد فترة من الصراع والبحث بدقة تبين أنها قصة مريم . . ويرجع ذلك إلى أن الكاتب فى أثناء عملية التفكير فى تنسيق القصة يكون قد ألف حكاية ذات حيوات معقـــدة متداخلة بسبب الشخصية الأولى التى أخطأ فيها . والقصاص المحنكون لا يتعرضون غالباً لهذه التجربة ، ولكنها تحدث دائماً لقصاص أقل شأناً . ومهارة النقاد تنحصر فى أنهم يحددون لأصحاب النفوس الحائرة ما يكتبون فيه (خير معلم للكتابة عرفته فى حياتى هى الآنسة إديث ميريليز ، وهى تبدأ حديثها دائماً بالسؤال التالى : « ما الذى تدور حوله هذه القصة ؟ » ومع أن الكاتب قلما يستطيع الإجابة عن ذلك السؤال إجابة تامة ، إلا أنه سوف يكون فى مأزق إذا لم يستطع الإجابة على وجه التقريب) . وعملية التفكير والإحساس بخلق قصة ، غامضة إلى حد ما ، ولكنها دائماً متعثرة . والناقد الجيد يستطيع دائماً أن يلقى ضوءاً على المواضع التى لا يستطيع القاص أن يراها . وينبغى للقاص أن يستمع دائماً لناقده فى احترام عميق ، إلا إذا كان هناك اختلاف يبرهن

= ليسوا مفرطين فى حب الإظهار ، ولكنهم يكشفون عن ذوق وفتى ولئن كان حاداً عصابيا . وتعرف واحداً من أعظم وأشهر القصاص الأحياء يطلب دائماً مؤازرة مجموعة من الناس : ناشريه ، واثنين من معلمى الأدب الخصوصيين المحترفين (وهم جميعاً مخادعون) ، وجميع الأصدقاء الذين لا يلاحظون تقدمه وبخاصة النساء اللاتى يرتبط بهن بلا شك ارتباطاً جنسياً (وإن كان طبيب الأمراض العقلية سوف يدهش إزاء هذه الرمزية) . وبمرور الوقت تذهب النسخة الأخيرة المنقحة من قصته إلى المطبعة (بعد النسخة الأخيرة قال القراء للمؤلف المرة الأخيرة إنها تحفته الرائعة وإنها درة الأدب الأمريكى) بعد أن تكون قد تنقلت بأيدى ما لا يقل عن خمسة وعشرين شخصاً لم يجدوا فيها خطأ . وفى الوقت ذاته يقلل فرط القلق من أمل حياته ، وهو بالتأكيد يعرف ما هو الأفضل أكثر من المعلقين الأدبيين ، وليس فى إمكان أحد من هؤلاء الناس أن يفعل له شيئاً إلا أن يقول له إن تولستوى متطاول إلى مرتبته ، ويوجد كثيرون مثل هذا الكاتب .

(١) لعله يقصد بهذه الجملة مارك توين طبقاً لحديثه عنه فى الفصل التالى . «م»

على عجز فى التقدير ، عندئذ ينبغى للقاص أن يتبع آراءه ، فالنقاد أحياناً ينسون الحقيقة ، وهى أن القصة ملك لصاحبها . وجميع القصص تعتبر غامضة إلى حد ما عندما يشرع القصاص فى كتابتها بالفعل . وليس هناك ما يدعو إلى قصر هذه الحالة على القصص ؛ فقد أخبرنى صديق لى عالم بالتناسليات أنه يؤلف كتابا ، فلما سألته — بدافع الثرثرة — عن سبب تأليفه ؟ أجابنى فى صدق قائلا : (لكى أكتشف ما أعرفه عن التكوين التناسلى) . وسبب عدم إجابة القاص إجابة شافية عن سؤال الآنسة « ميريليز » يرجع إلى أنه ما دام لم يبدأ كتابة القصة فإنه لن يستطيع أن يجد الجواب الشافى وهو الموضوع الذى تدور حوله ، وما الذى يعرفه عن أولئك الناس : ما انفعالاتهم وتجاربهم ، ما نوع الحياة التى تعكسها عيناه ! والحقيقة المؤسفة أن القصة عندما تنشر لا تجد قارئين يقرآن القصة ذاتها ؛ فكل قارىء يخضعها لشخصيته ، وحقيقة أخرى على جانب كبير من الأهمية وهى أن القصة المنشورة لا تكون دائما وعلى الإطلاق تلك التى بدأ الكاتب فى كتابتها ، بل أحيانا تكون ممعنة فى الاختلاف . والقصاص الذين أكن لهم عظيم الاحترام (أتكلم عن نفسى ، لأنى لا أريد أن أحمل المسئولية لغيرى) ، بالإضافة إلى إحساسهم بالحياة التى جعلتهم قصاصا — لديهم القدرة الواسعة على أن يكونوا فنانين ، أى القدرة على إخضاع مادتهم والسيطرة عليها . ولكن لم توجد بعد القصة التى اتبعت عند تمامها مسودتها الأولى بدقة تامة ، مهما يكن الفنان الذى رسمها منظما وأنيقا . بل إن القصة قد تغيرت بالفعل منذ اللحظة التى حمل فيها قلمه وظلت تتغير . وقد يكون التغير ضئيلا ولكنه يحدث دائما . فهو يحدث أحيانا بسبب التفاعل بين الشعور واللاشعور ، وأحيانا لأن القصة عند تأليفها تنمو احتياجات لها مستقلة عن القاص ، ولهذا لا تكون مرئية .

وأى تجربة عادية توضح هذه الحقيقة . فى قصة لصديق آخر لى

أحببته ، أعجبت خاصة بنمو إحدى شخصياته ، فقد بدأت شخصية ثانوية عبارة عن مشاهد عرضى على هامش المنظر ، استخدم إما للتعليق عليه ، وإما باعتباره وسيلة لتوضيح الحدث. وشخصيته كما بدت لنا لم تكن لطيفة، بل لعلها كانت كريهة ، ولكن مع نمو القصة أصبح رئيسياً فى الحدث وبدأ يؤثر فيه تأثيراً حاسماً. وبدأنا نلاحظ تدريجياً أن وراء سلوكه الأولى الفج ، غير المكترث ، مهارة وقدرة على الانفعال العميق الذى يجعله عظيم التجاوب . وهذا النوع من الشخصية يجعل القصة فى أعلى مرتبة جديرة بالعناء . أما القصة التى كتبها القاص الأول الذى ذكرته ،والذى انقسمت شخصيته إلى اثنتين ، فينبغى أن أفترض أن ذلك كان أمراً متعمداً منه ، وهذه حقيقة واقعة ، وأن ما فعله كان مرانة على المهارة الفنية العالية ، وإن كانت الشكوك تحيط بى بالنسبة لكاتبها ، فهو — كما قد عرفته — يفتقد البراعة الفنية ، ولهذا قلت له فى أول لقاء بينى وبينه :« كان الأجدر بك أن تحب بيل ، أليس كذلك ؟ » فأجاب قائلا : « بعد مائة صفحة أخرى لن تجد شخصاً آخر قد بقى فى القصة ...» . وهكذا نرى أن الشخصية الثانوية التى هى مجرد وسيلة تصبح الشخصية الرئيسية . ولما كان القاص قد استهان بها فى فترة إعداد القصة ، لهذا أصبح من الواضح أنها سخرت لأداء وظيفة آلية فحسب ، وأن عليها أن تفسر جزءاً كبيراً من معنى القصة .

وكثير من القصاص لديهم تجارب مماثلة ، وهم يعتقدون — حين يبدأون الكتابة — أن «بيل» هو الشخصية الرئيسية التى يركزون على نموها وتطورها، أو التى يشعرون بتجاوب معها ، ثم يكتشفون أنها فى الحقيقة «جو» . ولعل مما يزيد الدهشة اتساعا أنه كان « جو » طول الوقت . وربما يتحول نسيج العلاقات الشخصية الذى يتخذونه أساساً ليكون عاملا مساعدا لآخر ، ويبدو أن هذا الآخر هو الذى كانوا يقصدونه طول الوقت . وقد تكون الفكرة الحقيقية التى يبحثون عنها كامنة تحت الأخرى التى يتحملون عبء

البحث عنها ، والتى انصرف إليها تفكيرهم فى مرحلة الإعداد . وقد يفكرون فى أثناء كتابتهم أنهم قد أصبحوا على يقين من ظهور تناقض معيب فى الشخصية أو الموقف عن طريق نمو الحدث حوالى الصفحة المائتين ، أو أن مشكلة فنية لا يمكن التغاضى عنها سوف تظهر وتكون غير قابلة للحل . ولكن عند تناول ذلك الحدث الكئيب بجبرية محترف ماهر ، يلعب بأمانة ويخسر ، يجدون فى صباح اليوم الرهيب عدم وجود تناقض أو مشكلة ، وأن كل شىء على مايرام ، وأنهم كانوا يكتبون أكثر صدقا مما كانوا يظنون، وأنهم كانوا يعرفون أكثر مما اعتقدوا ، وكل ذلك يفسر التوافق الزمنى بين التفكير الشعورى واللاشعورى ، بل أكثر من ذلك أنه يفسر أن كتابة القصة ، فى حد ذاتها — تجربة ، وكلا التفكيرين مشترك فيها مناصفة ، وكلاهما تجربة الشخصية الكلية للقاص ، وكلاهما ديناميكى (متحرك) .

وأعتقد أن أية قصة موهوبة تنمو فى عقل كاتبها ، تكون دائماً عسيرة البحث . ولكن من المؤكد أن العملية فى جزء كبير منها نوع من النماء ، وإحساس بالصدق فى الانفعال والحدث ، واختباره وتحويره وتوسيعه ، وتطواف فى ثنايا الوهم ، أو مايستصوب من الحقيقة ، أو إن شئت الحقيقة الظاهرة . وتنمو الشخصيات فى العقل لا كما تنمو الأجنة فى الأرحام ، فالمشاهد تتكون لتعبر عن الانفعال أو المعنى ، أو لمضاهاة الحدث . وهذه المشاهد تنمو وتتطور وتتخلق ، ثم تتكشف معان إضافية إلى جانب المعانى الأصلية المقصودة فتنشأ عنها آثار تبدو فيما بعد كأنها ضرورية . ويوجد كذلك حذف وتبديل ، وتنسيق وتعديل . ويتحول المحتوى ليكون شكلا ، فكأن الشكل ينمو من المحتوى .

ونستطيع أن نقول الآن دون شك إن جميع الطاقات الخاصة للقاص التى أشرنا إليها تبذل جهدها ، وإلى جانبها أيضاً تبذل ما بوسعها بلا شك تلك العملية التى تنشأ فى المادة ، والمادة هى التى توجدها وتحددها . وهنا يكمن

السر العظيم للإبداع الفنى ، ولا توجد كلمة تعبر عنه سوى الفن . فالمحسوس المجرد يكسى باللحم ، وإن كان اللحم متخيلا ، والشىء الذى لا شكل له يتخذ شكلا ، ويتميز فى سماء الفن غيث من غيث ، ومن المؤكد أن جذور ذلك الإبداع ضاربة فى اللاشعورى ، ولكن من المؤكد أيضاً وجود حس شعورى ، وإبداع نقدى ، وتخيل ملائم .

وكذلك الشأن فى النصف الثانى من التجربة وهى الكتابة ، فهى عملية ديناميكية (حركية) أيضاً ، رحيبة ، خصبة. فقد رأينا أن العمل الشعورى بتحويل ما أعده الكاتب من أفكار إلى تجسد لفظى قد ينم عن المادة التى أعدت لاشعوريا . ولكن تحدث فى هذه العملية غرائب، وتطورات جديدة ومبالغات غير منظورة ، أو تغيرات من نوع مختلف تماما . وهذه الأشياء لا تعكس اللاشعور عند الكاتب ، ولا قدرته النقدية ، بل تعكس الحاجات الداخلية للقصة ، والعملية الديناميكية (الحركية) ليست فى إعداد القصة وتأليفها فحسب ، بل إن القصة نفسها إنما هى نظام ديناميكى (حركى) .

والحقيقة القائلة بأن كتابة القصة فى حد ذاتها تجربة إنما تخلق انشقاقا بين وجهة نظر القصاص ووجهة نظر النقاد بالنسبة للقصة ، والاستقصاء الدقيق للنقد المنهجى بقضاياه وتجريداته وغاياته ووسائله وأحكامه يعتبر شيئاً غريباً على القاص . فهو لا يناقش شرعية عمل الناقد ، ولكنه لا يجد سبيلا لبيان إمكان صحة النتائج ، وهو يستطيع — على أحسن الفروض — أن يبين أن الناقد يحاول أن يفعل للمرة الثانية ما فعله هو لأول مرة ، ويتعجب كيف أن الحياة — التى هى محوره — ليست موضوعا مفضلا عند الناقد أكثر من قصصه . قلت إن هذا على أحسن الفروض ، ولكن الشائع أن القاص يتحير إزاء جهود الناقد لكى ينسب عمله إلى نظم تفكيرية مقررة ، وآراء عامة مجردة ، ونظريات للمعرفة أو للحقيقة الميتافيزيقية ، وإلى أمور اقتصادية أو اجتماعية ، وإلى روح القدس الواحد

والمتعدد . وهو نفسه حين يبغى التبصرة فى مثل هذه الأمور يتوجه إلى البحوث التى تعالجها مباشرة، لا إلى القصص التى يكتبها زملاؤه فى المهنة ، ولهذا فهو لا يستطيع لوم واحد منهم لسوء فهمه لمعنى الذرة .

إن النقاد والقصاص لا يتكلمون لغة واحدة ، ولا يتحدثون عن شيء واحد . فالقاص يفكر فى قصته من الداخل باعتبارها ديناميكية فى لحظة الحدث — وهو أمر مستمر ما دام عنوان كل قصة يكتبها سوف يظل عملا فى سبيله إلى النشر حتى يقضى نحبه . والناقد يفكر فى القصة ذاتها بعد أن تصير حقيقة ، فنظرته إليها من الخارج . وقد كنت أتحدث باسم القاص حين قلت إن غاية النقد المنهجى أن يبحث عن قصة ليست موجودة . والقاص ربما يضيف إلى ذلك أن الناقد كثيراً ما يعثر عليها ، فالمعانى — سواء أكانت خاصة أم عامة — التى يكتشفها الناقد فى القصة نادراً ما تكون تلك التى يعتقد القاص أنها موجودة . أما المعانى الأخرى التى يلوم الناقد القاص على عدم وجودها فهى لم تخطر بذهن القاص قط ، بل كثيراً ما تكون بعيدة عن إدراكه . وما يقوله النقد عن أهداف القاص وسقطاته ونواحى نجاحه ومسالكه ، وما ينبغى أن يقوله عن الحقائق وأضدادها فى القصة ، وعن مكانها فى نسق الأفكار — كل هذه الأشياء تصير بلا معنى بالنسبة للقاص ، فى اللحظة التى تصير فيها أكثر تعميما أو إخضاعا لمنهج معين من الاستجابة المباشرة للقارىء الذكى . وقد يكون لها معنى بالنسبة للآخرين لا للقاص .

وقد أجمل «وليم فوكنر» هذه الحقيقة حينما عرض عليه أحد الصحفيين فقرة من بحث جرىء عن فنه ، فهز رأسه لأن ما قاله النقاد لا صلة له بما كتبه «فوكنر» ، بل ليس فى أقوالهم ما يستطيع أن يفهمه ، وقد قال لهذا الصحفى إنه ليس عالماً بالأدب ولكنه كاتب ، والقصة بالنسبة للكاتب

تجربة ، وليست كذلك بالنسبة للناقد ، كما أن حمل طفل انما هو تجربة للأم ، فى حين يكون الطبيب المولد كمثل عالم الأدب .

وأعتقد أن كل علماء النفس العام يؤمنون بأن كل شىء فى العملية النفسية محدد ، فعلم النفس يكره المصادفة ، وهو لا يسمح لحدث ناتج عن العقل الواعى أو اللاواعى بأن يكون بلا علة . وتبدو هذه القضية ضرورية ، فبدونها يصبح البحث النفسى بلا معنى . ولكن بحثنا لايحتاج إلى إثارة هذه القضية ، ويهمه بدلا منها أن يناقش مدى خضوع عمل الكاتب لاختياره الحر ، وبخاصة إلى أى حد يعتقد أن إنتاجه لم يكن بدافع تحديد حاجاته الشخصية . والإجابة التقريبية لن يكون لها معنى ، ولكننا فى حاجة إلى فكرة وصفية دقيقة عما يدل عليه الاختيار .

لقد أشرت من قبل إلى أن المحللين النفسيين قدموا لى فكرة — باعتبارها فرضاً نظرياً — تقول إنه فى لحظة سبر أغوار أى قصة ، حيث يتم تحليل كل موادها ، يمكن العثور على أثر ولو ضئيل لشخصية الكاتب ، ولنأخذ فقرة من صلب القصة تماماً ، ونتتبعها فى صبر كاف ، سنجد فى النهاية أن التداعى أو الحكم أو الرمز يبين أن الفقرة لم تتلون باتمائها اللاشعورى للقاص فحسب ، بل استمدت طاقتها فى الواقع منه ؛ إذ تكيفت من خلال تجربته الخاصة .

وهذه الفكرة النظرية تبدو أحياناً كأنها عمل أساسى فى أدب التحليل النفسى ، وقد سمعتها من قبل تطرح — باعتبارها حكما مطلقا — فى حلقات بحث التحليل النفسى التى تهيأت لى فرصة حضورها ، ويوافق على ذلك الباحثون النفسيون من الشباب فى أثناء تدريبهم ، وكذلك من هم أكثر مهارة من سابقيهم إزاء المعانى المطلقة التى ينبغى إزالة غموضها . وعندما دعيت للاشتراك فى المناقشة العامة ذكرت أن مادة القصة فى بعض الأحيان

تأبى التفسير — فقد كانت هناك لحظات على سبيل المثال برز فيها القلق العقيم « لهرمن ملفل »[١] والأوهام التى نبتت منه فترة طويلة فى بضع جمل من القصة ثم اختفت تلقائياً — وقد أخبرت بأن ما نحتاج إليه هو أن نتعمق الأمور ، فإذا تعمقنا فى البحث قليلا فسوف نجد ملفل الصغير لا يزال يرضع ثدى أمه ، ولهذا وجب أن يفقد « أهاب »[٢] ساقه ، ويترك القلق آثاره فى خلال مجموعة أعمال ملفل كلها — وقد كان اسم « بلوتينوس بلنليمون » قد سبق تحديده منذ وقت طويل ، وعرف أن « ملفل » البالغ سوف يمحو جملة حمقاء فى مسودته الثانية بحكم تأثير تلك السنوات فى حياته. وقد تتردد النفس لحظة ، ولكن محو الجملة كان مقرراً .

ويبدو لى أن هناك اتجاها إلى تخطئة طبيعة التكييف . ولكن يكفى الآن أن نقول بوجوب وجود درجات مختلفة له ومن المؤكد وجود قصاص يبدو أنهم لا يستطيعون أن يسيطروا على ما يكتبون ، ويشك المرء فى أن الأثر الشخصى المباشر فى أعمالهم نادراً ما يكون بعيداً عن السطح ، وخير مثال لذلك « توماس وولف »[٣] ، فكتابته مثل اندفاع السيل ،

---

(١) كاتب أمريكى من القرن التاسع عشر (١٨١٩ — ١٨٩١) من قصصه تيبى ١٨٤٦ ، أومو ١٨٤٦ ، ماردى ١٨٤٩ ، ريربيرن ١٨٤٩ ، موبى ديك ١٨٥١ وقد سبق أن ترجمت كتاباً عن حياته ومؤلفاته بقلم جين جولد أصدرته مؤسسة فرانكلين بعنوان « ملفل الملاح الصغير » . «م»

(٢) أهاب هو بطل قصة ملفل المشهورة « موبى ديك » . «م»

(٣) ينبغى أن أقرر هنا موقفاً شخصياً : لقد نشرت فى مجلة ستردى ريفيو عدد أبريل رقم ٢٥ لسنة ١٩٣٦ مقالا يتضمن ٢٠٠٠ كلمة بعنوان (الموهبة لا تكفى وحدها) ، وكنت أعلق فيه على كتاب وولف (حكاية القصة) . وكنت قبل ذلك خصصت له فقرة فى تعليق على قصة جيمس بويد « النهر المنحدر » التى استخدمت رموزاً معينة سبق استخدامها فى قصة « عن الزمن والنهر » . ولم أكن أقصد بها أكثر من معناها المبسط الذى تعنيه فى أى نص آخر . ولكنى امتنعت عن الكتابة لما وقر فى التراث الشعبى الأدبى — اعتماداً على مقالة واحدة — أننى أنفقت معظم جهدى عدة سنوات فى مهاجمة وولف . وتضمنت مراجع الطلبة فى الكليات هذه الفكرة ، فهى تتحدث عن « تتبعى القاسى » له . ولاشك فى أن =

وألفاظه تندفع منه كما يصفها (مثل حمم البركان) ويقول إنه وجد من المستحيل أن يتحكم فيما يكتبه . وقد كان من نتيجة جهود ناشره الأول «ماكسويل بركنز» لحمله على المراجعة واختصار فقرة فى طول قطار بضاعة أن استبدل « وولف » بالفقرة التى يراد اختصارها فقرة أخرى فى طولها أربع مرات . (ويبدو أن « إدوارد آزويل » ناشره الثانى كان أسعد حظاً) ومع أن « وولف » يصر — ويكاد يكون على صواب — على أنه « من المستحيل على رجل لديه موهبة الخلق أن يصنع نسخة حرفية طبق الأصل من تجربته الذاتية » . إلا أنه يعلن مراراً أن قصته (لم يؤلف غير واحدة) عبارة عن ترجمة ذاتية ، ولا يشك من يقرؤها فى أن الناحية القصصية فيها ضعيفة . وقوة وولف الخاصة مردها إلى حقيقة كونه يؤلف على النسق الدرامى بقوة جبارة لعقل طفولى فى أساسه . وهو يستطيع — ولكن فى وهن — أن ينقل سيرته الذاتية أو يوجه مدلولاتها ، وهو فى رأيى قاص ردىء كذلك من حيث التراجيديا ، ومع هذا فسوف نتخذه مثالا .

وهناك قاص عظيم هو دستويفسكى(١) يبدو أنه من الصنف نفسه ،

= ثلاث عشرة سنة حياة مجزبة بالنسبة لنقد كتاب ، ولكن الأدب الشعبى قد عاقنى عن مناقشة كتب وولف عندما كانت ملائمة لتعليقاتى التى كنت أنشرها فى الموضوعات الأدبية . وهى الآن قريبة من بعض الموضوعات التى أناقشها هنا ، ويبدو أن الوقت مناسب لأسترعى انتباه الدارسين إلى الحقائق . (توماس كليتون وولف ١٩٠٠ — ١٩٣٨) جمع فى كتابته بين الواقعية والشاعرية وأشهر نتاجه : «إلى البيت ياملاكى ١٩٢٩ التى حولت إلى مسرحية ، عن الزمن والنهر ١٩٣٥ ، لن تستطيع أن تعود إلى البيت بعد الآن ١٩٤٠ ، ويبدو أن ريفوتو لايعترف إلا بقصة « عن الزمن والنهر » . ويمكن للقارىء أن يعرف تفاصيل خلافه مع توماس وولف فى كتب الأدب المختلفة وخاصة كتاب بروس ماكلدرى الصغير المطبوع عام ١٩٦٤ Thomas Wolfe, Bruce R. Mc Elderry, Jr. «م»

وجيمس بويد (١٨٨٨ — ١٩٤٤) كاتب أمريكى تتناول قصصه أجزاء من تاريخ أمريكا مثل : الطبول ١٩٢٥ ، البحث الطويل ١٩٣٥ «م»

(١) فيودور ميخائيلوفتش دستويفسكى (١٨٢١ — ١٨٨٢) روائى روسى ومؤلف قصص قصيرة له إنتاج غزير : بيت الموتى ١٨٦٢ ، المقامر ١٨٦٦ ، شباب فج ١٨٧٥ ، الجريمة والعقاب ١٨٦٦ ، العبيط ١٨٦٩ ، الإخوة كرامازوف ١٨٧٩ وتتميز ، كتابته بالتحليل النفسى العميق والاهتمام بمشكلات الخطيئة والعقاب . «م»

ولكن الاندفاع فى كتابة السيرة الذاتية فى هذه الحالة داخلى وليس خارجياً، فهى تتحول إلى رموز تتحدث عن أعماق العقل ، ولهذا تكون قادرة على إطلاق القوة التى تقيم هناك . وهذه الفكرة فى حد ذاتها تدل على نوع من السمو فى القصة ، ولكن عجز دستويفسكى الواضح عن تجسيم انفعالاته الأدبية هو السبب فى نبذ « تورجنيف » له باعتباره هاوياً . وواجب علينا من جهة أخرى أن نقدم كاتباً للقصص بمعناها الاصطلاحى ، فهو يستطيع أن يجد مجموعات من الشخصيات المتكاملة ، والانفعالات ، ونتائج الأحداث المعهودة . وكل ماينقصه أن ينفعل بها بقوة إلى جانب مهمة اختياره لتلك الأحداث ، وإعادة تنظيمه للأجزاء الصالحة للاستبدال . ولا يبدو أن ذلك يستلزم تكييفاً معيناً من داخل نفسه . ولما كان تفسير ذلك ليس باليسير فسنضرب مثالا له بكاتب مثل «سمرست موم»[1] الذى نتبين فيه أن حرفيته الهادئة خاضعة خضوعا كلياً لسيطرته التامة ، ونتاجه يكشف عن شغفه الشديد بحيوات وتجارب كثيرة ليست له بالتأكيد ، ومن المجازفة أن نحاول العثور فيها على اعترافات «موم» . وقد يكون فى تفضيله حياة على مجموعة حيوات أخرى ، أو تجارب ليكتب عنها ، نوع من الاعتراف ، ولكن حتى فى ذلك ينبغى أن يحترس المرء ، لأن فطنة الكاتب الخبير قد تدله على مكان وجود المادة التى تثمر شيئاً . وهذا الإثمار قد يرجع إلى مهارته ، أو إلى التجاوب السابق مع القراء ، أو إلى الصراع العقلى المحض الذى يشبه مشكلة فى الشطرنج ، أكثر مما يرجع إلى صدى الماضى فى نفس الكاتب ، أو إلى إلحاح حاجاته المحسوسة . ويبدو أن من الخطأ البحث عن الترجمة الذاتية — مع مثل هؤلاء الكتاب — فى أى مكان اللهم إلا فى الخرافات الساذجة التى سميناها التخيلات المجملة. والسبب فى ذلك أن كل شىء فى القصة خاضع لاختيار وتحويل واختراع

(١) روائى وكاتب مسرحى إنجليزى (١٨٧٤ — ١٩٥٧) أشهر نتاجه : حد الموسى ١٩٤٤ ، القمر وستة بنسات ١٩١٥ ، ويقال إنه كتب جزءاً من سيرة حياته فى روايته المشهورة « عن الرق البشرى » ١٩١٥ .

محترف حاذق فى النقد وفى الصنعة الفنية ، فلو ضممنا الخرافات الساذجة وفحصناها لتصنيفها ، لأمكننا أن نقول شيئاً عن الجبرية المؤثرة فى القاص ، ويمكننا أن نكشف عن شىء آخر — بطريقة ملتوية — بتتبع حاجة الكاتب التى لا تنقطع لكى يقدر ويفكر ويتأمل هذا العالم المتسع . ولكن عندما تكون هذه الحاجة دائبة لا تكل حتى نظنها ذات دلالة خطيرة ، تكون أيضاً ذات قدرة واسعة بحيث ينبغى أن نكون يقظين عند تحقيقها وتمييزها عن شخصية أى كائن حى تختاره . وهنرى جيمس(١) شبيه بهذا الصنف مع وجود اختلاف كبير (أو هو على النقيض من دستويفسكى وتورجنيف(٢) الذى لا يقدره) . ولا شك فى أن نشر مذكرات جيمس تمكننا من الحديث عنه بثقة ؛ فنحن نرى فيها أن الناس الذين يقابلهم ، والحكايات التى يسمعها عنهم ، والمواقف التى يكونون جزءاً فيها ، كل أولئك قد أثر فيه . ومن ثم نستطيع فى الغالب أن نتتبع (الدراما) حينما تثبت مادة ما أنها حية ؛ وذلك عندما يعمل فيها الكاتب خياله . وتستطيع أن تلمح تحولها إلى (الفكرة الصغيرة التى حملتها فى عقلى واحتضنتها بضع سنوات خلت) . إن تخيله لا يهدأ ، ولم يسبر أحد بعناء مثله الانفعالات التى لاحظ وجودها أو تأثيرها . وليس هناك كادح أكثر مثابرة منه لكى يهيىء للانفعالات المجموعة الكاملة للحيل الميكانيكية ، والألاعيب السحرية ، وأجهزة المسرح الرخيص ، ومخازن أدوات التنكر والخدع

---

(١) هنرى جيمس (١٨٤٣ — ١٩١٦) من أشهر الروائيين الأمريكيين تجنس بالجنسية الانجليزية فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، تكثر فى قصصه المقارنة بين حضارة أمريكا الفجة وحضارة أوربا العريقة ، يمتاز أسلوبه بالتعمق والواقعية وتحليل الشخصيات ودوافعها وهو أستاذ فى الصنعة الفنية ، من رواياته : ديزى ميلر ، ميدان واشنطون ، صورة سيدة ، ما عرفته ميزى ، الإناء الذهبى ، دورة اللولب . «م»

(٢) إيفان سرجيو فتش تور جنيف (١٨١٨ — ١٨٨٣) روائى روسى وكاتب مسرحى ومؤلف قصص قصيرة . عالجت قصصه مشكلات اجتماعية ويمتاز أسلوبه بالدقة والوضوح والواقعية . «م»

والتراكيب » والكليشيهات » (لم يدلل أحد غيره بوضوح على فائدة هذه الأشياء للقصة الجيدة) . إن سياط عقله لا تهدأ ، فهى لا تنى عن الامتداد لكى تمسك شيئاً يمكن أن يتقن ويثرى الدراما ، وهى التى لا ينى جيمس عن دفعها إلى الأمام . وهو دائب فى بناء المشاهد والمواقف ، وبينما يفعل ذلك نراه يقابل المواد بعضها ببعض مختبراً إياها لملاءمة السياق المباشر ، والسياق العام ، والبناء النهائى ، والتأثير المطلوب ، وهو فى سبيل ذلك يبيح لنفسه التغيير ، والاختيار ، والحذف ، والتحوير . وفى هذه العملية نجد كل الأمور العارضة فى مجموعها ، والخيال الواضح أو المصنوع ، تفيده شأنها فى ذلك شأن العناصر الأخرى ، لأنها إذا أهملت أحياناً باعتبارها عديمة القيمة ، اكتسبت فى أحيان أخرى أصالة من التركيب الذى أضيفت إليه ، وبذلك تدب الحياة فى هذا المزيج ، وهكذا يمكننا أن نتتبع نمو (الفكرة الصغيرة) طوال فترة تحولها إلى قصة كاملة .

ولكن كيف يتم ذلك ؟ أعتقد أن هناك انفعالات معينة ومواقف وخيالات أولية ، كانت عظيمة الأهمية بالنسبة لجيمس ، وقد بلغ من أهميتها أنها تحدد التكييف العام لقصصه ، ولكنه حين يكتب قصة وتأخذ شكلها الأخير نجد أن هذه الأشياء جميعاً — إلى جانب الإطار الخيالى — ماثلة دائماً باعتبارها لوناً وصوتاً فحسب . ومن المعتاد أن كل ما عدا ذلك يتعرض لعملية تحولية ، تسيطر عليها حكمة ومهارة القاص ، وتكون شديدة التجاوب مع العالم الخارجى ، حتى إن تحقق شخصية جيمس نفسه يكون متعسفاً وقريباً من الخطأ دائماً . فالقاص باعتباره شخصاً لا يمكن استرجاعه من القصة ، لأن القصة كتبها الفنان ، مع أننا قد نواجه مراراً شواهد تبين أن بعض الدوافع النفسية البسيطة قد وجهت — فى تصميم — القصص التى كتبها هنرى جيمس . وهناك شاهد صغير موثوق به يبين أن

أى تجربة قصصية فى كتاباته يجب إرجاعها إليه سواء أكانت رمزية أم غير ذلك .

وفى هذا القدر كفاية لوضع حدود دقيقة للإجابة عن السؤال الذى طرحناه عن الدور الذى تقوم به عملية كتابة القصة فى توضيح الأهداف التى نرمى إليها . ولنفرض أن القاص كان بصدد كتابة مشهد يدور فى سنترال بارك ، وأن الغاية منه ما يحدث فى المشهد ذاته ، عندئذ سوف يبدو القاص حراً فى إيجاد شخصية تدخل المتنزه من ناحية الشارع التاسع والثمانين أو التسعين حسب اختياره . وينبغى أن نؤكد أن كتابة قصة إنما تصدر عن الشخصية فى مجموعها ، وأن كل ما فى العملية النفسية يكون محدداً . فإذا كان المشهد ذاته هو الغاية ، فمن المجازفة أن نقرر أن الرقم تسعين له ضرورة نفسية للمؤلف ليست متحققة فى الرقم تسعة وثمانين . وواضح أن باب الاختيار مفتوح ، بل لعلنا نوسع دائرة الحرية فنقول : الشارع ٥٩ أو ١١٠ ، أو الشارع الخامس ، أو السنترال بارك الغربى . فالشخصية فى القصة قد تصل إلى المتنزه من أية جهة فيه ،دون حاجة إلى الخضوع للإملاء اللاشعورى لخالقها ، فقد تصل سيراً على الأقدام ، أو بالأوتوبيس ، أو بدراجة أو بسيارة أجرة ، أو بسيارة خاصة ، دون الاستعانة ضرورة بالرغبه الداخلية للقاص ، أو استخدام الرمز الذى يرضى المؤلف . فلو أنه أراد أن يجعل شخصيته تصل إلى المتنزه بأية وسيلة ، أو القول بوجودها هناك فحسب ، فهو حر فى ذلك بطبيعة الحال ، على أن يستشير قصته التى يكتبها ، لا نفسه ، بهذا الصدد ؛ إذ أنه يوجه شخصيته إلى سنترال بارك تبعاً لمقتضيات القصة وحدها فى هذا المشهد الذى يتهيأ لكتابته ، خدمة للمشهد نفسه أو لسياق القصة ، اعتباراً من هذه النقطة وما بعدها . ومن الطبيعى أن التفصيلات الآلية وخشبة المسرح تكون فى أثناء الكتابة خارج التصميم الخاص للمؤلف باعتبارها حداً أدنى لأحد طرفى التناسب .

وباعتبار الحد الأعلى من الطرف الآخر ، إلى المدى الذى يصدر عن الشعور اللاواعى والتفكير للكاتب ، نجدهذه التفصيلات مقررة بوضوح ، كما نراها مقررة إلى حد ما ضمن وسائل أخرى أيضاً . والخرافة الساذجة أو التخيل المجمل الذى أشرت إليه كثيراً هو أيضاً لاشعورى وبعيد عن الاختيار ، فعندما نفكر فى منهج ، أو موضوع ، ونوع الشيء الذى نكتب فيه سنصل إلى شيء مخالف لما نريده . فالقاص قد يكتب فى موضوع بخفة أو بعمق ، بطيش أو بجد ، بإيمان أو بشك ، بسخرية أو بوعظ ، وفى ذلك كله يكون الاختيار ، ولكن إلى أى مدى ؟ مهما يكن ارتباط الكاتب بموضوعه فلابد أن يختار إلى حد ما لأنه الشخص الماثل بنفسه فيما يكتب . ونجد « سمرست موم » يختار مجموعة واحدة من ملاحظات مشاهد شديد الاهتمام ، مفضلا إياها على المجموعات الأخرى ، ولكن لكى نقول إنه أكثر اهتماما بمجموعة واحدة ينبغى أن نقول إن الاختيار لم يكن حراً فى مجمله ، بل إننا نجد القاص كلما عالج موضوعاته بعمق فى وقت انفعاله بها ، كان أقل حرية فى قدرته على الاختيار . وبذلك نرى أن الحرية تقل شيئاً فشيئاً حتى ليمكن القول إن القاص لايختار مناهجه ولا موضوعاته ، إنما تختار له .

ولكن هناك ظاهرة غريبة وهى لو أن قاصاً أصبح صديقاً مألوفاً لديك فترة طويلة فسوف تظن أن قصصه — بوسائل حاذقة — تصبح أحياناً سيرة ذاتية ، لا باعترافه بالماضى فحسب ، ولكن بتنبئه بالمستقبل أيضاً . ولماذا لا تكون كذلك ما دامت الشخصية قدراً ؟ وما دامت مواهبه تنحصر فى استخلاص الحقائق من الانفعال ؟ لا ينبغى إذن أن يدهش أحد إذا أنتج أحياناً عن طريق التخيل سلسلة من الحوادث تتضمن انفعالات لمحها فى أصدقائه ، وحوادث وقعت حقيقة ، أو هى فى صورة رمزية صحيحة مضاهية للحوادث التى يتعرض لها أولئك الأصدقاء ، وأقل غرابة من ذلك

أن تكون الانفعالات التي يهتم بها — وهي انفعالاته — صادقة أحياناً في تجربتها المتخيلة حتى إنها تكشف عن بعض خفايا مستقبله .

لقد رأينا كيف تخلق الشخصيات في القصة بطريقة معقدة ، وأنها تتكون من مدركات مختلفة لأناس كثيرين ، وأنها تمثل نسيجاً معقداً من التداعيات . ويمكن أن نقول إن مثل هذه الشخصية المركبة في أية قصة تنقصها تجربة عاطفية من نوع معين ، وإنها بحاجة ماسة إليها ، وأن النقص والحاجة مستمدان من القاص نفسه . وهناك جانب من القصة يرسم علاقة متخيلة مع أنثى متخيلة ، بإمكانها أن تجيب هذه الحاجة وتعطي شخصية الذكر الكفاية العاطفية التي كانت تنقصه من قبل . ونتيجة الأحداث المتخيلة تماماً تتضمن انفعالات هذه العلاقة بما فيها من لذة وألم . وبعد مضي سنوات يجد القاص نفسه التجربة التي تخيلها قصته متحققة بالضبط مع نوع المرأة نفسه الذي تخيلته ، سواء أكانت تلك التجربة مقاربة للواقع أم كانت في صورة رمزت إليها القصة رمزاً صحيحا . وقد نجد في قصة أخرى أهمية ظرف متخيل تكشف عن نواحي ضعف في شخصية متخيلة تتطور من خلال اضمحلال ذاتي إلى تحلل ذاتي . ومثل نواحي الضعف هذه تنتج فيما بعد مثل هذا الاضمحلال والتحلل في القاص نفسه .

ولا يغيب عني بطبيعة الحال ، وأنا أكتب هذا الجزء ، اثنان من كتاب القصة كانا صديقين لي وهما الآن متوفيان . وفي استطاعتي أن أصف أمثلة مقارنة من بين الأحياء ، وقد قال لي أحدهم منذ وقت قريب : « إنني لن أكتب قصة أخرى — وهذا من سوء الحظ » . ولا يستنتج من ذلك إنذار مسبق ، أو تنبؤ ، أو فراسة ، أو إدراك فوق حسي ، ولكن الأمر لا يعدو أن القاص قد اعتمد على انفعال كان يعتقد — واثقاً — أنه جعله حقيقة واقعة ، بينما ظل تصوراً متخيلا تماما . إن النماء يكمن في البذور ، والشخصية قدر ، وصدق القصة يظهر أحياناً باستحياء الماضي لينبئ عن الواقع .

ولسنا فى حاجة — لكى ننقل استكشاف جبرية اللاشعور — إلى مناطق جديدة ، فما قيل هنا وفى الفصل الثانى يكفى لتصور طبيعة الجبرية الخاصة. وهذه القوى تعمل عملها فى أثناء كتابة القصة. وكذلك لست فى حاجة إلى مناقشة مدى إحاطتها أو تأثيرها فى القوى العاملة الخاضعة لسيطرة الكاتب الشعورية ، فما من شك فى أنها جميعاً متصلة اتصالا وثيقاً بالعلاقة المتبادلة ، وان كنت أشك أن فى استطاعة أحد أن يبين فى أى موضع يتم هذا الاتصال ، وكيفيته ، والبحث التقديرى فى هذا المجال لا فائدة فيه .

ولنعد إلى الشخصية المتجهة إلى سنترال بارك .. لقد قلت إذا كان المشهد الذى سوف يحدث هناك بعد وصولها هو الغاية ، فمن الطبيعى أن يكون القاص حراً فى إحضاره بأية وسيلة يراها . وهـــذا هو أدنى حد لحرية الاختيار ، مادامت كل الإجراءات الفنية من الوجهة العملية (مع استثناء الأوليات التى تفرض سيطرتها مرة أخرى) وغيرها من أجزاء العمليات المطولة التى يستغرقها التفكير فى القصة ، وخلقها ثم كتابتها ، صادرة بصورة واضحة عن إرادة الكاتب . ومع هذا نجد أن شيئاً ينقصه لفرض إرادته ، وهنا نصل إلى نوع آخر من الجبرية ، يختلف عن الآخر أشد الاختلاف. فلو أن القاص لم يفتتح المشهد بسهولة مع الشخصية الموجودة فى المتنزه ، فلعله يسترشد بما تتطلبه القصة وما يلائمها لكى يوصل الشخصية إلى هناك، بطريقة ما ، من هذا المدخل أو ذاك . وهـذا يتضمن دلالة على ما يلائم القصة ومتطلباتها . وإذا كان المشهد هو الغاية ، فما يحدث فيه — من ناحية كيفية سلوك الشخصية وما تشعر به — هو المطلوب . «كل شىء فى العملية النفسية محدد» . والآن بالرغم من أن القاص لا يزال يؤلف الخيالات ، وبالرغم من أن هدف جميع الخيالات التطابق مع الواقع ، فهو يبتدعها لا ليرضى حاجاته الخاصة ، بل ليرضى متطلبات شخصياته وقصته .

والحقيقة فى حالة الإبداع تكون بمثابة المركز ، ولكنها غالباً ما تهمل

عند علماء النفس الذين يحللون القصة ، والنقاد الذين يفسرونها لأنها تحدد إمكان تطبيق أى شىء قيل عن القاص شخصياً .

وينبغى أن أكرر مؤكداً أن القصة نظام ديناميكى ، وأن لها منطقها الداخلى ، ووظائفها وحاجاتها الخاصة بها التى ينبغى الوفاء بها . ولنأخذ قصة تغلب عليها الحركة البدنية مثل (جزيرة الكنز)[1] Treasure Island أو (الفرسان الثلاثة)[2] The Three Musketeers نجد أن مجرد استحسانها — ولن نذهب إلى أبعد من ذلك — يتطلب أن ما يحدث فى أية لحظة ينبغى أن يكون النتاج الضرورى لما حدث من قبل . فالعداء الذى ثار فى الفصل الثالث ، ينتج عنه قتال فى الفصل الخامس ، يؤدى إلى هروب فى الفصل السابع ، واقتفاء أثر فى الثامن ، وتعقيدات فى التاسع ينمو على أثره صراع فى الحادى عشر . وهذه القصة ليست مباينة لقصة « البحث عن الزمن الضائع » .

وتؤكد الروح أن ما يحدث لنا لا يتم عن طريق المصادفة ، « فرحلتنا إلى الأعماق ليست بدون سبب » وصدق القصة يكمن فى ضرورة ما يحدث ، ولهذا يكون القسم الأكبر من عملية الخلق فى كتابة القصة هو تحديد هذه الضرورة. وفترة التفكير فى خلق القصة تتطلب جهداً لاكتشاف الانفعالات والدوافع الصادقة والسلوك ، وكذلك الحدث والتفسير الذى يستتبع هذا الاكتشاف والذى يتم عن طريق التنقيب والتجربة ، والخطأ ، والنقد ، والحذف ، وتجديد البحث إلى أن تحس الشخصيات المتخيلة ، وتتصرف وكأنها حقيقة واقعة . وحتى تكون مشاعرها وتصرفاتها مطابقة لطبيعتها كما فهمها القاص ، ومطابقة للظروف التى أوجدها فيها ، ومطابقة للحقيقة فى التجربة الإنسانية ... كما يفهمها . وفى عملية الكشف والبناء هذه لابد

(١) قصة لستيفنسون نشرت عام ١٨٨٣ «م»

(٢) قصة لألكسندر دعاس الكبير نشرت عام ١٨٤٤ «م»

أن يظهر القاص أقصى درجات المهارة النقدية الواعية التى يستطيعها مهما تكن العناصر اللاواعية فى عقله دائبة العمل بصورة تزامنية . وكتابة المادة المتخيلة ووضعها فى صورة وكلمات ، مجهود آخر للكشف عن الضرورة ، لإيجاد أفضل طريقة للكشف والبناء خدمة للقارىء . وفيما عدا الأمور الأولية (أو القوية التأثير) نجد أن هذه الفترة — من الناحية الشعورية — حرجة إلى أقصى حد، أكثر من المرحلة الأولى. ولكن فى أى من الحالتين يتطلب الأمر فصل تصرفات العقل العكسية . وفى كلتيهما يحاول القاص أن يبحث عن الشىء الحقيقى والضرورى بالتالى ، وأن يتجنب الأمور العرضية والتافهة .

وحين يعثر (يتوقف هذا على قدرته ومدى رضاه) على الحاجة التى يكتب عنها ، تصبح خارج نفسه منذ هذه اللحظة . وكل ما أثر فيه قد يغلف القصة بصورة جزئية أو كلية . وإن كان ثمة ضلال لفظى خطر فى الوصف بهذه الكلمات ، إلا أن الأمر لم يعد يعنينا هنا بأى حال . لأننا إذا نظرنا إلى القصة التى تصور حادثاً عرضياً على أنها تنبؤ بمصير كاتبها ، فلا بد أن ننظر إلى جميع القصص على أنها تنبؤ بمصائر شخصياتها . وفى سبيل تحقيق ذلك تكون كل صفحة منها تاريخاً . حقاً إن النماء يكمن فى البذور ، والقصة فى الحقيقة هى البذرة والنماء .

ولا يمكننى أن أقطع بطريقة مؤكدة أن دارتنيان ، وبابيت ، وسوان ، وستيفن ديدالوس(١) الذين رأى القارىء مصائرهم بوضوح ليسوا مبتدعيهم أنفسهم . فإذا كانوا قد صاروا حقيقيين فهم يخضعون لقوانين وجودهم لا للقاص . وإذا اصطنعنا الحذر فيما نقرره فإننا نقول: إن سيطرة الكاتب

(١) دارتنيان بطل الفرسان الثلاثة ، وهو شخصية حقيقية اسمه شارل دى باتز (١٦٢٣ — ١٦٧٣) ، وكثير من أحداث القصة مأخوذ من مذكراته ، وبابيت بطل قصة بهذا الاسم لسنكلير لويس تصور حياة رجال الأعمال فى أمريكا ، وسوان شخصية فى رواية مارسيل بروست « البحث عن الزمن الضائع » وستيفن ديدالوس يمثل شخصية مدرس فى رواية لجيمس جويس . «م»

قد تكون فى تكيفهم ولكن عملية الحياة من شأنهم ، وقد يمثلون رمزاً ينتسب له كما ينتسب لهم ، ولكنهم يمثلونه باعتبار أنفسهم . وفى أية لحظة يكون مرجع ودلالة مايحدث فى القصة كامناً فيهم . ابدأ أى قصة — اكتب « نادنى يا إسماعيل »[١] فى أعلى الصفحة الأولى — ومنذ هذه اللحظة تجد أن قوة الاستمرار التى تجعلها دائبة الحركة راجعة لها ، فهى تمضى فى طريقها وتستمد طاقتها من نفسها .

ولا توجد ظاهرة سيكلوجية قريبة الشبه لهذه الحالة خارج دائرة الفنون ، فالجوهر النفسى يتغير ويثمر حتى يصبح شيئاً جديداً . وابتداء من الآن لن نتناول القاص ، بل سوف نجعل اهتمامنا الأول القصة ذاتها: الشخصية ، الانفعال ، السلوك، الحدث، — وهى أمور متخيلة ، أو مخترعة، أو مصنوعة — ولكن مرجعنا الأول سيكون لها دائماً ، فالإظهار ، والضرورة ، والمصير ، أمور تخصها وحدها .

إن الحقيقة تضع حداً للاستدلالات النفسية عن القاص التى لا يوثق بها ، وذلك لأن الشخصيات هى الشخصيات وليست القاص ، وهى تضع حداً للاستدلالات النقدية غير المأمونة ؛ وذلك لأن مهمة القاص أن يكشف ويظهر حقيقة أولئك الناس ، لا حقيقة المجتمع أو الأفكار العامة . وعند الخط الذى يعين هذا الحد يعاود القارىء دخول عالم القصة . فهو لا يهتم بالقاص ، وإذا كان ثمة مايستنتج خاصاً بآراء معينة ، أو بالعالم ، فإنه سوف يضع الاستنتاج بعد الحقيقة ولن يربط بينه وبينها . إنه يشارك فى عملية سحرية ، وهو يدخل عالماً تحكمه قوانينه الخاصة ، وتسوده تعليمات صارمة ، ولكنه ارتبط بسكانه وأخذ يسير معهم صوب الموت وكأنه يسير مع أصدقاء .

---

(١) « نادنى يا إسماعيل » هى فى الأصل دراسة قصصية عن حياة الكاتب هرمن ملفل بقلم تشارلس أولسون أصدرها عام ١٩٤٧ . «م»

الفصل الخامس

الكاتب وقصته

قال هنرى ثورو(١) :«توجد أسرار كثيرة فى صناعتى أكثر مما توجد فى غيرها ، ومع ذلك فهى لا تبقى طواعية » . وهو يطلب من كل كاتب « قصة بسيطة وصادقة عن حياته الخاصة ، وليست مجرد ما سمعه عن حياة الآخرين ، حكاية كالتى يبعث بها المرء إلى ذوى قرباه من بلاد بعيدة ، وسوف تبدو له كأنها حدثت فى بلاد بعيدة لو أنه عاش صادقاً » . ولهذا يبدأ فى كتابة سرد مبسط ،ويخلص لحياته الخاصة فيقول : « لقدفقدت منذ وقت طويل كلب صيد ، وفرساً أشقر ، ويمامة ، وما زلت أبحث عنها . وما أكثر السياح الذين تحدثت إليهم عن هذه الأشياء ، واصفاً الطرق التى سلكتها والنداءات التى تعودت أن تجيبنى عنها . وصادفت واحداً أو اثنين سمعا صهيل الفرس ، بل شاهدا اليمامة تختفى وراء سحابة ، وقد ظهر عليهما الاهتمام باستعادة مافقدت . وكأنهما نفسهما فقدا هذه الأشياء » . وينبغى للقصاص الآخرين أن يواجهوا طلب « ثورو » ، فهو حر فى إبداء رأيه .

لقد رأينا بعض العمليات الحادثة فى وقت الإبداع ، ولعلنا قد أشرنا إلى بعض المباحث القصيرة فى الحدود التى تتضمنها ، وقد رأينا ما يكفى

---

(١) هنرى دافيد ثورو (١٨١٧ — ١٨٦٢) شاعر وكاتب مقالات أمريكى تتلب الفردية على تفكيره ، قضى عامين فى كوخ ببحيرة وولدن وأصدر كتابه عن تلك الفترة (بحيرة وولدن) ١٨٥٤ ، ومن مؤلفاته الأخرى رحلات ١٨٦٣ ، كيب كود ١٨٦٥ ، أمريكى فى كندا ١٨٦٦.

التأكد من أن معظمها بعيد عن الاستقصاء ، وقد بلغنا فى بحثنا مرحلة نجد معها أن عدم استقصاء عملية الإبداع عقبة فى طريقنا ؛ إذ ينبغى أن تكون خطوتنا التالية بحث القوى التى نحيناها ،والتى تقوم مترابطة بتحويل تجربة الكاتب إلى تجربة قصصية . ومما يدعو للأسف أن عملية التحويل تتم بحيث لا ترى كاليمامة التى تختفى فى السحاب .

وكل المحاولات المعروفة لحل المشكلة سلبية وبعيدة عن الحقيقة ، فى حين لا يوحى بالثقة إلا الحل الإيجابى .والمعالجة الفنية لعلماء النفس إيجابية دائماً ، ولكنها حين تطبق على القصة تصعب السيطرة عليها . وذلك لأنك لا تستطيع أن تحلل كتابا متخيلا نفسياً ، فصاحبه غير موجود ، والكتاب لا يجيب عن أسئلتك ، وأنا لا أقول إن وظيفة آراء التحليل النفسانى فى القصة من شأنها أن تقدم شروحاً ممتازة ، ولكن من الممكن الاعتماد عليها فى الحدود الثابتة الواضحة تماما ، وإنى لأشك فى النتائج التى تحاول أن تتناول الكاتب عن طريق أعماله ، وذلك لوجود عقبات كثيرة تعترض الطريق. فهناك حقيقة أن القصة لها مقتضياتها الخاصة مما يحرف الاستخبارات عن القاص . وشيوع السيرة الذاتية الذى اشرت إليه يؤدى إلى تحقيقات غير مأمونة . فحينما يعالج المحلل النفسانى مريضاً حياً ، يضطر إلى تتبع الحقائق الموجودة فى حياته من خلال الأكاذيب ، والابتداعات . وألوان الخداع ، ومظاهر العرض ، وأساليب التحوير ، والأشياء المتناثرة التى تعبر عن المقاومة ، والتى تحتاج إلى عدة سنوات حتى يمكن اصطيادها — ولكن القصة فى حد ذاتها مقاومة لا يمكن التغلب عليها . ونحن مضطرون أن نأخذ فى اعتبارنا النتائج غير المؤكدة عن كيفية عمل عقل القاص الذى صمم وحده على أساس القصة . والمحلل النفسى — سواء أكان محترفا أم هاويا — قد يقع فى أخطاء جسيمة ولا سبيل للتأكد من نتائجه .

ومما لا شك فيه أن وجود نقص فى الأجهزة اللازمة يدفعنا إلى استخدام

مايشابهها مما يكون فى متناول اليد ، ولا أجد مناصاً من ذلك إلا أن أجرى بحثاً ينبنى على الوهم وفقدان السيطرة . وقد أجريت بالفعل بحثاً بهذه الطريقة عن تحول التجربة الشخصية للكاتب منذ أثرت فى مخطوطات مختلفة حتى استحالت إلى قصة فى النهاية ، ويتطلب ذلك بعض الشرح .

كنت مسئولا مدة ثمان سنوات عن النشر فى مؤسسة صمويل . كليمنس ، وكنت أشرف بصفة خاصة على كل إنتاج مارك توين[1] الذى لم ينشر بعد ، بالإضافة إلى مخطوطات كتبه التى نشرت . وكان عملى الأول أن أنظم الكثير منها وأجمعها من الركام الذى خلفه لى سلفى ، حتى ليبدو وكأنما غمسها فى برميل وأخذ يقلبها بمجرفة . وهذا الجهد الآلى هو الذى قادنى إلى الشك فى أن تكون المخطوطات التى تناولتها فى كتابى ذات دلالة . وحينما رتبت الأوراق قضيت عامين فى دراسة مجموعة هذه المخطوطات ، متتبعاً ما فيها من إشارات وعلامات من خلال بقية أعمال مارك ، ومن خلال تاريخ حياته ، ومطبقاً عليها الوسائل المنهجية والنفسية بقدر ما استطعت .

وفى النهاية رأيت أن فصلا من تاريخ حياة مارك توين قد أعيدت روايته بصورة مشوهة ، وأن جزءاً من كتابته قد أصبح مستغلقاً على النقد . ولم يخطىء «ألبرت بيجيلو بين»[2] تقديره لأهمية هذه المجموعة من المخطوطات

---

(١) صمويل لنجهورن كليملس هو الاسم الحقيق لمارك توين (١٨٣٥ — ١٩١٠) وهو كاتب أمريكى له إنتاج غزير منه : مغامرات توم سوير ١٨٧٦ ، ومغامرات هكلبرى فين ١٨٨٤ ويروى فيهما ذكريات طفولته ، وكتاب رحلات (متسول فى الخارج) ١٨٧٩ ، والحياة فى نهر المسيسبي ١٨٨٣ ، وأمريكى من كونكتيكت فى بلاط الملك آرثر ١٨٨٩ . وقد انتابته حالة من اليأس فى أواخر حياته تعكسها بعض كتبه مثل الرجل الذى أفسد هيدلبرج ١٨٩٩ ، من هو الإنسان ١٩٠٦ . «م»

(٢) كاتب سير وتراجم أمريكى (١٨٦١ -- ١٩٣٧) ، وله عدة روايات منها : الطريق الأبيض الكبير ١٩٠١ ، وكان صديقاً لمارك توين وكتب ترجمة لحياته فى ثلاثة أجزاء (١٩١٢) هى التى يشير إليها المؤلف ناقداً . «م»

لحسب ، بل إنه لم يفهمها على الإطلاق ، وهو يذكر بعضها ويخصص قليلا من العبارات لوصف اثنتين أو ثلاث منها فى تسامح من يرغب فى القول بأن أى كاتب عظيم قد تصدر عنه أحياناً آراء سخيفة ، بل يكتب كتابة سيئة ولم يستقر فى فهمه أن هذه المخطوطات تؤلف معظم الإنتاج الأدبى القوى لمارك توين .

وبعد أن أجهدت نفسى فى دراسة المخطوطات ، كتبت المقال الذى أعيدت كتابته فى هذا الكتاب ، ونشرته بعنوان « رموز اليأس » ، وذلك ضمن كتاب يسمى « مارك توين يعمل » الذى تضمن أيضاً بحثين عن قصتيه « توم سوير » و « هكلبرى فين » . ولم أكتب المقال فى هذا الكتاب للتذكرة به ، ولكن أهمية وجوده سوف تكون أمراً واضحاً . ونظراً لأنه يركز القول فى مارك توين بالإضافة إلى المشكلة التى نعالجها الآن ، لهذا سنجد فيه موضوعات أكثر مما نحتاج إليه هنا . ولكنى سوف أثبته كاملا فيما عدا الصفحة والنصف فى أوله ، وقد أشرت إلى مضمونهما فى تلك الملاحظات .

لقد أنذرت قارئى بأن ما سيطالعه ليس قاطعاً ، وإن كنت على يقين من أن تفكيرى مدعم بأكمل توثيق يمكن أن يوجد فى كتاب آخر لقاص من الدرجة الأولى . والوثائق لا تشمل المخطوطات التى وصفتها هنا لحسب ، ولكنها تتضمن قدراً كبيراً يوجد فى أوراق مارك توين ، ومذكرات كثيرة له غير منشورة (قال « بين بلاندلى » فى مقدمته لكتاب (مذكرات مارك توين) إنه ينشر المذكرات كاملة ، ولكنه لم ينشر فى الواقع غير خمسين فى المائة من محتوياتها) وخطابات مارك توين وغيره التى لم تنشر ، وكثير غير ذلك مما لا أجد داعياً لتفصيله ، ومن بينها بضع مخطوطات ليست لمارك توين ، أحس ضرورة تجنب وصفها . والسنوات التى قضيتها فى الدراسة والإشراف على النشر والكتابة عن مارك توين منحتنى القدرة على البحث . وأخيراً اطلع ديكسون ويكتر الذى خلفنى فى عملية النشر على

المادة كلها بطريقة استقلالية ، وكان الفصل الذى كتبه عن مارك توين فى كتابه الذى نشره حديثاً بعنوان « تاريخ الأدب الأمريكى » متفقاً معى فى النتائج نفسها .

وينبغى أن أشير إلى أن مارك توين قد لا يكون أفضل قاص من النوع الذى يخدم غاياتنا ، وقد يمكننا أن نركز المشكلة التى نعالجها الآن بطريقة أكثر حسما إذا كان القاص مثل « هنرى جيمس » ، أى أن تكون لديه بعض القدرة على نقد وتصحيح عمله . ولكن مارك كان يكره المراجعة وثار بسببها بطريقة أكثر حدة من « كنيث روبرتس » ، وقد تخلى عن الجزء الأكبر منها لوليام دين هويلز[1] ، أو أى شخص آخر يستطيع أن يصلح نصه . ولانجد كتاباً من كتبه الرئيسية قد مر بمرحلة الكتابة الثانية كما يمكن أن نسميها . وهذه المراجعة التى يقوم بها غيره لم تكن تستغرق أكثر من بضعة أيام ، تتخللها خطابات تصل إلى درجة الغليان يرسلها إلى « هويلز » يتحدث فيها عن استبعاد العبارات والفقرات ، والإغارة فى قسوة على الجمل المفردة . وسوف أتناول هنا من حياته حتى الفترة التى كتب فيها مخطوطاته (ولكننى لن أتتبعها كما سيتضح فيما بعد) . وكان يرى أن أية محاولة لإعادة كتابة شىء فرغ منه تعنى أنه لم ينفعل بما كتبه . لقد كتب أحسن مالديه ـــ شأن الكتاب جميعاً ـــ فيما عدا قلة يصطنعون لأنفسهم حرية واسعة ـــ عندما كان ما يكتبه متصلا بأعماق نفسه ، ولكنه لم يحسن الكتابة (فى القصة) عن أى شىء آخر ، على النقيض من القصاص ممن هم فى مرتبته . ومن العجيب أنه لايستطيع أن يدرك أى فرق فى الجودة بين أعظم أعماله وأدناها ، بل إنه فى الحقيقة ، كثيراً ما يظن أن أدناها خير من أعظمها . وأخيراً فإن القصة التى كنت بصدد رصد نموها وتأليفها

(١) (١٨٣٧ ـــ ١٩٢٠) كاتب أمريكى خصب الإنتاج فى القصة الطويلة والقصيرة والتراجم والمسرحيات وله دراسات نقدية كثيرة «م»

من النوع الخيالى ، فى حين نجد أن من الأفضل — لخدمة مانرمى إليه — اختيار قصة واقعية حيث تتحول السيرة الذاتية إلى تجربة واقعية .

وينبغى للقارىء أن يعى هذه الحقائق ، وهى فى مجموعها ليست خسارة على أية حال ، فمارك توين ضعيف القدرة على تحويل الكتابة التى عبرت عن نفسه الغريزية ، مما يجعل لملاحظاتى عن تحويل التجربة مزيداً من الصحة أكثر مما يتاح لها لو أننى كنت أفكر فى أشياء خاضعة للتوجيه النقدى التام . كذلك فإن ماينتج عن التجربة التى هى موضع دراسة هنا هو خيال يبذل عوناً جديداً وقوياً لإحدى النقاط الأساسية التى تحدثت عنها من قبل(١) .

* * *

لقد نشر كتاب « أمريكى من كونكتيكت فى بلاط الملك آرثر » فى ديسمبر عام ١٨٨٩ . وهو آخر ماكتبه مارك توين ، مما نعتبره بالتأكيد من خيرة أعماله .

وقد صادف نشره وقتاً مناسباً ، فقد كان مارك توين فى ذلك التاريخ أشهر وأحب كاتب فى أمريكا وفى العالم أيضاً . وكان فى قمة السعادة الشخصية، وذلك لأن كتبه لم تكسبه شهرة واسعة فى العالم فحسب ، بل أفادته ثروة طائلة أيضاً . وكان زوجاً لسيدة فاتنة ، وأباً لثلاثة أطفال ظرفاء ، وسيداً لبيت اشتهر بكرم الضيافة ، وبأنه مركز للأصدقاء . وكان صديقاً لمشهورى الرجال والنساء فى عصره ، مبجلا ، موضعاً للثناء ، مقصداً للناس ، محبوباً فى النطاق العالمى . وكانت حياته مرفهة حتى وسمته بأنه حبيب الآلهة ، وقد

(١) الجزء التالى من هذا الفصل هو مقالى « رموز اليأس » فيما عدا الصفحة الأولى ونصف الصفحة التالية . وقد أعيد طبعه من كتاب « مارك توين يعمل » (١٩٤٢) بإذن من مطبعة جامعة هارفارد .

جعل ذلك — بالإضافة إلى روعة تخيله — أكثر من شخص يراه مغتربا غامضاً قد أتى من مكان خارج النطاق الأرضى . وقد صار صبي الغابة ، والبائع المتجول ، وقبطان نهر المسيسبي ، وعامل منجم الفضة ، وبوهيمى سان فرانسيسكو ، من عظماء الرجال فى العالم ، إذ كان كل منهم بطلا لقصة أكثر إثارة من أحلام توم سوير .

وأول ما ينبغى الاهتمام به هى تلك السلاسل من النكبات التى توالت على مارك فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكان قبل ذلك بسنوات قد أنشأ شركة نشر خاصة لنشر كتبه. وقد افتتحها لينشر مذكرات الجنرال جرانت(١) ، ثم احتاج التوسع فى العمل إلى إدارة أفضل مما كان يستطيع مارك توين أن يفعل ، وأفضل من إدارة من عينهم لهذا الغرض . ومن ثم اضطربت المؤسسة وساءت أحوالها . ونتيجة لتجميد الديون فى أزمة عام ١٨٩٣ وضعت تحت الحراسة . وكان من الممكن إنقاذها ، إلا أن الخسارة قد استصفت ثروة مارك وثروة زوجته أيضاً . وكان مارك دائماً مغامراً ، فقد وضع مايقرب من ربع مليون دولار لتطوير اختراع كان يأمل أن يجعل منه مليونيراً ، وكان هذا الاختراع هو آلة «بيج» لصف الحروف ، ولم يكن هذا الحلم العظيم مستحيلا إذا وضعنا فى اعتبارنا الملايين التى جمعها «مرجنتهيلر لينوتيب» . ولكن آلة مرجنتهيلر نجحت حيث فشلت آلة «بيج» وجرت مارك توين معها إلى القاع فى الوقت نفسه الذى أعلن فيه إفلاس شركته للنشر . يضاف إلى ذلك أن هذه السنوات نفسها قد شهدت تحولا غريباً فى شخصية «جين» صغرى بناته ، ثم انكشف هذا السر الرهيب بانكشاف الحقيقة المؤلمة ، وهى أنها مريضة بالصرع . وفى خلال تلك السنوات أيضاً اعتلت صحته التى كانت دائمة التقلب ولكنها كانت جيدة فى

---

(١) يوليسس سمسون جرانت (١٨٢٢ — ١٨٨٥) القائد العام لقوات جيش الاتحاد فى الحرب الأهلية والرئيس الثامن عشر للولايات المتحدة الأمريكية «م»

عمومها . وقد عذبه الالتهاب الشعبي الذى لم يغادره قط ، كما عذبته آلام الروماتيزم التى ورثها فى صدر شبابه ، وأصيب بعلل أخرى كانت نتيجة لما يتعرض له من مجهود عنيف .

وهكذا كان مارك توين فى عام ١٨٩٥ مفلسا ، عليلا ، أقل من الستين بأربعة أشهر ، ولهذا بدأ جولة لإلقاء محاضرات فى أنحاء العالم ، ليدفع ديونه دولارا بدولار ، وقد صحبته زوجته وإحدى بناته ، وتركوا فى أمريكا الابنة الصغرى ، وكذلك الكبرى «سوزى» التى كان يحس مارك أنها قريبة إلى عقله وروحه . وبعد انقضاء عام ، انتهت الرحلة المضنية فى لندن، وكان على البنتين أن تلحقا بالأسرة هناك ، ولكنهما لم تفعلا إذ توفيت « سوزى» بعيدا عن والديها إثر إصابتها بالتهاب سحائى . ثم بدأت زوجة مارك فى الأشهر التى تلت ذلك تذوى من علة ألمت بها ، واستمرت كذلك فى الأعوام الثمانية التى بقيت لها من حياتها .

لقد انقلبت الآلهة على حبيبها ، ومثل هذه النكبات ربما أفضت بالمرء إلى الجنون ، ولن نعجب إذا هوى مارك توين على أثر هذه الضربات . وتلك كانت هى الحقيقة ، فقد عاش قريباً من الحد الوهمى الذى يفصل بين العقل والجنون . وهناك فقرات تعبر عن معاناته فى أوراقه التى لم تنشر ، تظهر بوضوح إلى أى مدى من العنف كان غشاء العقل مشدوداً ، حتى ليقرب أن يحطم قلب القارىء . ولكننا لانهتم بحزن الكاتب باعتباره إنسانا ، بل بأثره فيه باعتباره فناناً .

فمن الواضح ومن الطبيعى أن مثل هذه الأحداث لا تحدث للإنسان دون أن تحدث للفنان أيضاً . وهكذا أفلس الرجل الغنى ، وتعرضت زوجته وبنتاه لخطر الفقر . وهبط الرجل الواسع الشهرة من مكانته العالية هوناً ما — لابد أن هذا ما بدا للنفس المعذبة . وقد ظل مارك توين يحمل فى قلبه

دائماً بقايا شعور بالهوان ، وتغيرت بالتالى صورة نفسه ، فهذه الضربات التى انهالت عليه جعلت منه شيئاً آخر يختلف عما كان عليه — أو على الأقل شيئاً آخر لم يألف وجوده هو نفسه . ومركز الإنسان فى العالم ، ونجاحه المتعدد ، وشهرته العامة ، كل ذلك كان مرتبطاً بنفسه ، فإذا أصيب واحد منها أصيب الجميع ، وأصيبت صورة نفسه الدفينة . بل إن موهبة الكاتب مرتبطة بهذه الصورة . والحقيقة أن عمل الإنسان هو حياته بالمعنى النفسى العميق ، أو حتى بالمعنى البيولوجى . ويمكن القول بأن مصادر موهبته جزء متلازم من إحساسه الكلى وشخصيته ، بل وقوته ، وذلك واضح تماما . والأذى الذى يصيب المرء لابد أن يؤذى بالضرورة هذا المستوى العميق للقوة الشخصية ، فيكون ضربة لرجولته .

وإيذاء الصورة الداخلية للرجل يصيب مظهره الخارجى بالتالى ويعطل عمله أيضا . وفى المناطق المظلمة حيث تمتد جذور الحياة يصعب تمييز الروح المهددة بسهولة بين أجزاء وأعضاء الشخصية . وإذا تعرض جزء منها للخطر يدرك العقل المعتم أن جميعها أصبحت فى خطر .

وكل ذلك إنما هو مجرد الجزء المعروف من التجربة ، وبتذكرها ينبغى أن نتوقع سلسلة من المصائب التى تؤثر بقوة فى كتابة مارك توين. ونتذكر أيضاً أن طبيعة الكتاب أن يبدعوا فنهم من مواد حياتهم ، ولهذا ينبغى أن نتوقع فى كتابته بعض المكابرة فى منازلة الكوارث . والفن هو بنود المدنة الموقعة مع القدر ، أو إذا أردت تعبيراً أدق : الفن تجربة محمودة ، أو تامة ، أو خامدة ، أو ناجحة .

كان ذلك فى يوليو عام ١٨٩٦ حين انتهت جولة المحاضرات فى لندن . وقد درت المحاضرات — بالجهد — المال الكافى لتغطية ديون مارك إلا القليل ، وبقى أن يؤلف كتاباً عن رحلته « تتبع خط الاستواء » ليكمل عمله . وقد

توفيت «سوزى» فى أغسطس عام ١٨٩٦ بينما بدأ تأليف كتابه فى أكتوبر. وقد كتب إلى صديقه تويشل يقول :

« إننى أعمل ، ولكن لأجل العمل ، «لتبديد الأسى» الماثل . إننى أعمل طوال النهار ، فتختفى المتاعب حين الجأ إلى هذا السحر . ولكن هذا الكتاب لن يقف طويلا حاجزاً بينى وبين المتاعب ، ولكن ذلك لا يهم ، فلدى كثير من المؤلفات التى لم تدون والتى تحتاج إلى الكتابة لبقائى ، ولن تزيد الراحة بين نهاية هذا الكتاب وبداية كتاب آخر على ساعة واحدة » .

وهكذا كان يعتمد على العمل ، على الكتابة ليغرق حزنه فيها ، حزنه على وفاة « سوزى » ، ولكن إلى جانب هـذا الهدف الذى يبعث على الرثاء ، ألا نجد شيئاً آخر ؟ يبدو لى أن هناك إشارة إلى ما سوف يتضح فيما بعد ، فشعوره بالحاجة للكتابة كان يبرر وجوده باعتباره كاتباً ، وذلك يصلح من شأن الصورة التى حالت . لقد كان مضطراً إلى الكتابة ، وكان واقعاً تحت ضغط شديد .

وكتابه (تتبع خط الاستواء) من أسخف كتبه ، وكانت كتابته من أشق ما يمكن ، بل كانت عملا مزعجاً . وقد ثار لاضطراره لكتابته بدافع الحاجة إلى المال ، كما ثار لهذا التتبع الذى لا معنى له ، والذى كان جزءاً من الحياة العديمة المعنى . فبموت سوزى أصبحت الحياة فى نظره لا معنى لها اللهم إلا الخسارة والقسوة . ولكنه استمر فى الكتابة حتى كان يوم ١٣ أبريل عام ١٨٩٧ فكتب فى مذكراته : « لقد أنهيت كتابى اليوم » ، ولكنه احتاج إلى إعادة ترتيبه ، وفى ١٨ مايو جاء فى المذكرات «انتهى الكتاب مرة أخرى» . وتلت ذلك بضع صفحات فى المذكرة تحكى قصة سوف أرويها بعد قليل . وفى ٢٣ مايو ، أى بعد انقضاء خمسة أيام على الانتهاء من الكتاب ، جاء فى المذكرات : « كتب الفصل الأول من القصة السالف ذكرها اليوم » .

وهكذا كانت فترة الراحة بين الكتابين أطول من الساعة التى تنبأ بها فى حديثه لتويشل ، ولكنها لم تطل كثيراً .

وبهذا الفصل الأول بدأ مارك سلسلة من التجارب والسقطات التى سوف تكون موضع بحثنا . كما بدأ أيضاً تجارب وسقطات أخرى بعيدة الصلة عن الأولى . وقد كشفت الأشهر التالية عن رجل يكتب وهو أسير القلق ، مسوقاً إلى الكتابة ، مدفوعاً إليها — رجل مضطر إلى الكتابة « لتبديد الأسى » ، ولكن لايزال أمامه الكثير لإصلاح الموهبة المتأججة ، ولإصلاح صورته الشخصية . ولكن هذه الحاجة الملحة للكتابة لاتلبث أن تتعثر وتنحرف عن غايتها ، وتبدو خيالا لاغاية له ، بل إنها أخفقت بصورة دائمة .

وقد كتب مارك إلى هويلز يقول : « إننى لا أستطيع أن أعيش الآن بغير كتابة ، فأنا أدفن نفسى فيها حتى أذنى ساعات طويلة ؛ ثمانى أو تسع ساعات فى الجلسة الواحدة أحياناً » وهذا يبين لنا ناحية الاضطرار ، كما أننا نستطيع أن نلمح الإخفاق فيما كتبه إلى هويلز فى أغسطس عام ١٨٩٨ بعد خمسه عشر شهراً من كتابة مذكراته الأخيرة : « لقد بدأت فى الصيف الماضى ستة عشر مشروعاً خاطئاً — ثلاثة كتب وثلاث عشرة مقالة — ولم أتم إلا شيئين صغيرين ناجحين فى ألف وخمسمائة كلمة ، وذلك من بين أكوام وأكداس كتبت فى دأب واستغرقت عملا مضنيا ستة أسابيع » . ولكن الحقيقة كانت أخطر مما تظهره لنا هذه اللمحة ، لأن العجز عن كتابة مالا يزيدفى المتوسط على موضوعين صغيرين من ستة عشر موضوعاً بدأها قد بقى أثره أطول مما يظن ، فقد استمر خلال أعوام ١٨٩٨، ١٨٩٩، ١٩٠٠ حتى عام ١٩٠٤ ، والحقيقة أن الأعمال التى أتمها منذ عام ١٨٩٧ حتى نهاية حياته تمثل قدراً ضئيلا من الأعمال التى بدأها . ومنذ عام ١٨٩٧ وما تلاه خلف مارك تواين عدداً وفيراً من المخطوطات فى أوراقه التى بدأها

بشجاعة تامة ، ثم توقف عنها بعد بضع صفحات فى بعضها ، وفى بعضها الآخر بعد مئات الصفحات التى يتضح فيها الجهد العنيف. وقد أصبح من المؤكد الآن أن مارك كلما تقدم فى السن لم يقصد أن ينتهى من إحداها ، بل إنه بدأها لمجرد التسلية ، أو ليسجل ملاحظة عابرة أو فكرة ، أو لينطلق من إسار الهم عن طريق العلاج الوحيد الذى كان فى قدرته أن يعتمد عليه . ولكن قسما آخر من المخطوطات — وبخاصة تلك التى نتناولها — قصد أن يتمها بإصرار ، وكان مضطراً إلى الرجوع إليها فترة بعد أخرى ، معدلا فيها ، محاولا أن يبدأها ببدايات جديدة أو يجعل فيها مجموعة أخرى من الشخصيات، أو يضمنها شكلا آخر ، أو نتيجة جديدة ، أو معنى ، أو مغزى آخر — ولكنه يمضى فى كتابتها ، مجهداً نفسه ، محاولا أن يصل بها إلى نهايتها . وهكذا أخذ يتردد عليها من وقت لآخر ، ولكنه أخفق فى إتمامها .

ويبدو لنا الآن هذا الإخفاق مثيراً ، ولابد أن يكون له معنى . فمن الضرورى وجود سبب معقول لتكرار فشل فنان متمرس ، تعود أن يكتب طوال حياته ويحرز نجاحا ملحوظاً . صحيح أن مارك توين كان دائماً يخضع لحماسته ، وكانت حماسته قصيرة العمر ، حتى ليبدو من الطبيعى أن يبدأ قصصاً قصيرة ثم لا يعنى نفسه بإنهائها بعد أن يبذل فيها جهداً شاقاً ، ولكن الشىء الغريب تكرار الفشل وصيرورته عادة فى الوقت الذى حاول فيه أن يكمل تلك القصص ، ولكنه أخفق دائماً بالرغم من أنه حاول مراراً بقوة الدافع الذى استعبده ، واستمر يعاود النظر فيها . وليس هناك إخفاق بلا سبب أو معنى ، ولكن من الواضح أنه ارتبط ارتباطا كاملا بالطاقات الأساسية فى شخصيته .

وتأتى نهاية بحثنا فى عام ١٩٠٥ ، ولكننا سوف نهتم كثيراً بما كتبه فى العامين ونصف العام عقب كتابة مذكراته فى١٨ مايو عام١٨٩٧ . ففى خلال تلك المدة كتب كثيراً ، وعندما أقلب المخطوطات بين يدى ، محاولا أن

استنتج ظروفها ، كثيراً ما أقول لنفسي إن من المستحيل أن تنتمي هذه المخطوطات جميعا لتلك الفترة ؛ إذ لا يتصور أن يكتب إنسان بهذه الكثرة. ولكن تلك هي الحقيقة التي يثبتها مخطوط إثر مخطوط بأعدادها الضخمة ، وكلماتها التي تصل إلى مجموع كبير . لقد كتبها حقيقة في خلال تلك الفترة ، كما كتب مقالات أخرى وفصولا تصويرية (اسكتشات) ، ومذكرات ، ومقالات صحفية نجح في استكمالها ونشرت ، ولكنه لم يستطع أن يتم كثيراً من المخطوطات .

ومن الواضح أن القوة التي كانت تدفعه للكتابة قاسية عنيفة. ولا يستطيع أن يكتب بهذه الكثرة إلا رجل تتقمصه الشياطين. وإذا فكرنا في يأسه الدفين، وكيف أن هذا اليأس قد نما وانتشر حينما دفع شيئاً فشيئاً إلى إدراك عجزه عن إتمام ما بدأه . وقد تخلى عنه إبداعه ولم يعد يستطيع أن يحل المشكلات العادية في التركيب أو التكنيك ، وما كان عاجزاً عن دفع أي شيء إلى نهايته. وإذا نحينا المخطوطات جانباً ،وجدنا سجلا مبعثراً يصور محنته وعذابه الطويل المؤكد . وفي الساعات المظلمة التي اعتادت أن تنتابه منذ وفاة «سوزي» كان يصارع سراً أفظع أنواع الخوف التي يمكن أن يحسها إنسان : الخوف من أن تكون موهبته قد نضبت ، وشعلته قد انطفأت ، ومكانته الأدبية قد انتهت . وهذا الخوف سم يسري في طريقين وينتشر ليقوي السم الذي أحدثه . لأن فشل الفنان لا بد أن يصيب شخصيته وقدرته ، وهاتان الناحيتان قد تعرضتا لانحسار خطير بسبب المحن التي أشرنا إليها . ومن الطبيعي أن تصدرا عن تلك المحن ، أو على الأقل تؤثر في حركتهما . وقد يشك بعض الناس في أن عجزه الطارىء يرجع إلى ما تعرض له من أذى ، أو أن هذه السقطات الأدبية نبعت من الإحساس المعقد بالفشل الذي تولد فيه .

وكثير من أكوام تلك المخطوطات يجري على غير هدى ، وسوف

أتغاضى عن تلك الناحية وأضع فى اعتبارى ما يبدو أن له معنى فى النهاية . وأول تأكيد لما ذكرته من الأذى يتمثل فى محاولات مارك الاستفادة مرة أخرى من الصبيين اللذين منحهما الخلود فى قصتيه البديعتين . واللذين إستخدمهما مرة أخرى فى خلال فترات القلق فى أوائل التسعينيات فى قصتين أقل شأناً هما : «توم سوير فى الخارج» Tom Sawyer Abroad ، و «توم سوير المخبر» Tom Sawyer Detective . وهكذا أعادهما للعمل مرة أخرى حيث أشركهما فى مؤامرة طويلة من اختراع توم أشد تنافيا مع العقل وأكثر كآبة من تلك التى حولت الجزء الأخير من قصته «هكلبرى فين» إلى شذوذ بلا قاعدة . إنه يخلط بين القصة الخيالية والارتجال الفاحش ، وهـذا الخلط أحقر من أن يبدأ به قصة إذ سرعان ما تصير مملة . وهى فى عمومها بلا بنيان ، وتتحرك بلا خطة بقوة الارتجال المحموم الذى يصبح أكثر آلية وبعداً عن الواقع كلما استمرت ، بل هى سخيفة ، جافة ، لاتوجد بها جاذبية الأصالة ، وقد خلت تماما من فن مارك ، بل إن ما يبرز فيها من حقيقة واضحة أن أسلوبها النثرى لم تكن فيه أى حياة .

ومما يبعث على الرثاء أن نجد كاتباً عظيما يستنق وهو فى حالة يأس من الأعمال التى سبق أن خلدته . وهذا الجهد لتكرار ما سبق أن كتبه وهو فى ذروة قوته واستعانته بأشباح من قصصه الأولى يظهرنا على قوة خوفه من أن تكون مقدرته قد تخلت عنه . ومما يبعث على أشد الرثاء أن المجهود الذى كان من المفروض أن ينقذه لم ينقذه ، لأن الكتاب الذى يقلد الكتب العظيمة تقليداً تهكمياً يسقط . وقد كان ينبغى له أن يتأكد من حقيقة طبيعة الجهد الذى يبذله . ومن المؤكد أن فشله لم يكن خافياً عليه ، ولم تكن هذه المخطوطة هى الوحيدة التى حاول أن يستخدم فيها الصبيين ، كما سوف نرى ، كما لم تكن «هكلبرى فين» و «توم سوير» القصتين الوحيدتين اللتين اعتمد عليهما لمساندته ، بل نجد — فى كثير من أعماله التى لم تتم فى تلك الفترة — تياراً خفياً من قصصه الأخرى ، وبالأخص «ويلسون الغبى» Pudd'nhead Wilson . كما نجد

أفكاراً وحيلا ، وموضوعات ، وطرق معالجة من التي وجدها مؤثرة في أيام مجده ، ولكنها لم تعد كذلك عندما اشتدت حاجته إليها .

وفي هذ الوقت أيضاً بدأ « مارك » يفكر جديا في كتابة تاريخ حياته . لقد كتب أجزاء منه من قبل وخاصة ما يستفاد من نشره لمذكرات جرانت التي يتضمنها المجلد الأول من الأجزاء المنشورة . ولكنه كتب الآن عدداً قل أو كثر من الفصول التصويرية (الاسكتشات) المرتبة ، وانتوى أن يجمعها في كتاب . وكتب صفحات من التعليقات ، استعداداً لها ، تتضمن قوائم بالأشخاص ، وصوراً لشخصيات ، ونقاطاً لحوادث مثيرة أو مهمة ، أو مسلية . وهذه المدونات تتخلل جميع المذكرات التي احتفظ بها في تلك الفترة . وجمعها في كتاب واحد يبرز خطة شاملة من ورائها ، وتوجد أربعون صفحة في كتالوج عن سكان هانيبال(١) تعتبر مناسبة تماما لكتابة تاريخ حياة حقيقي .

ومن هذه المواد كلها المتصلة بتاريخ حياته ، نجد الجزء الأكبر يتعلق بفترتين من حياته ، والمذكرات المبعثرة تشمل سنوات كثيرة من حياته ، ولكن معظمها تتناول إما ابنته المتوفاة سوزى ، وإما هانيبال ، حيث كانت طفولته . وفي أحد الفصول الطويلة من مذكراته يصور التفاصيل المؤسفة لمرض سوزى وموتها ، ويتشوق لطفولتها بما فيها من سذاجة ومصادفات تبعث على الرثاء ، كما يتحدث عن أمل حياتها ، وفجيعة فقدها ، وقسوة موتها . ومن المحقق أنه كان يريد أن يصنع من هذه المذكرات قصة حياة سوزى ولكنه لم يستطع إتمامها ، وكان يأمل أن يعود إليها بعد سنوات ، ويوسع لها مكانا في سيرته الذاتية ، ولكن كان لديه الكثير ليقوله عن هانيبال والأصدقاء والجيران في كليمنس أكثر مما لديه عن سوزى .

(١) هانيبال : مدينة في ولاية ميسورى تقع على نهر المسيسبي وهي التي نشأ فيها مارك توين «م»

ولكن ما أهمية هذه الحقائق بصدد بحثنا هنا ؟ إنها ذات أهمية كبرى ؛ وذلك لأن عقله — فى وقت عجزه وفشله — كان يعمل بدأب على استرجاع ذكريات طفولته ، وليست ذكريات موت ابنته فحسب . ونحن نعلم من كتبه أن طفولته كانت عصره الذهبى ، وأن هانيبال جنته المفقودة أو أنشودته الخالدة ، لا بسبب طفولته فحسب ، بل لأنها مسقط رأسه أيضاً ، وكانت تعنى له السلام والسعادة والوفاء والأمن بصفة خاصة . وفى الوقت الذى تحطم فيه ، ولم يكن بقادر على إحداث تغيير فى صورته ، نراه يعود إلى السنوات السالفة والمكان القديم ، حيث يستشعر الأمن وسندرك الآن سبب ذلك .

وفى ذلك الوقت بدأ يكتب ما أسماه الإنجيل البشرى ، وكان قد ألقى منذ عشرين عاما أو تزيد بحثا عن الجبرية الفلسفية بناد فى هارتفورد . وقد بدا عليه من حين لآخر أن الفكرة أخذت تؤثر فيه . والآن بدأت فجأة تتطلب تفسيراً ، وظلت كذلك حتى مات . ونجد قدراً كبيراً من أوراق مارك توين تتألف من فصول جدلية أو تحليلية ، ومحاورات ، وخطابات بعضها تام والكثير منها ناقص ، ولكنها تنمى وتوشى الأفكار ، التى تصدر عنها : مثل عجز الإنسان فى قبضة قوى الكون العنيفة ، وتخوف الإنسان وتفاهته وشره . وقد مضى فى كتابتها إلى ما قبل وفاته بشهور قلائل ، ولكن من المحقق أنه بدأ كتابتها ، بل كتب بالفعل معظم بحوثها المتتابعة ، فى الفترة التى نتناولها . ومن المرجح أن الجزء الأكبر من هذه البحوث التى طبعها طبعة خاصة فى عام ١٩٠٦ بعنوان « ما الإنسان » قد كتبت فى خلال تلك السنوات .

وأهمية كتاب « ما الإنسان» فى بحثنا أنه يزودنا بأول دليل يعتمد عليه ، يكشف عما كان يعتمل فى نفسه من اضطراب فى أثناء عمله . وقد تساءلنا عن تأثير النكبات فى الفنان ، تلك التى تعصف بالإنسان ، ولعلنا نستطيع

ان نبدأ إجابتنا عن طريق هذا الكتاب ؛ لأن كتاب « ما الإنسان » ليس مجرد بحث فى اضطراب الإنسان وضعفه وجبنه وقسوته وسقوطه ، وليس مجرد تهجم على أوهام الإرادة الحرة ، والاستقامة ، والوقار ، والفضيلة التى بها يجعل الجنس البشرى حياته محتملة ، وليس مجرد قضية المنطق العادى للجبرية ، والكون الثابت ، والنتيجة الجامدة للعلة ، والأثر منذ بدء الزمن التى تتضمن عجز الإنسان ، والتى لا تتغير بالإرادة أو الرغبة أو الجهد . ولو أن ذلك هو كل ما يتضمنه الكتاب ، فمن المؤكد أنه ذو دلالة فى نفسه إذ يكتب فى تلك الفترة بالذات ، ولكنه يعنى أكثر من ذلك ، فمن الواضح أن كتاب « ما الإنسان » وسيلة للصفح ، فهو حين يصف عجز الإنسان يتضمن أن الإنسان لا ينبغى أن يلام . وبتأكيده جبن الإنسان يؤكد أيضاً عدم مسئوليته ، وبتصويره لعبودية الإنسان وخضوعه للظروف يوضح أن القدرة المطلقة للظروف هى التى ينبغى أن تجيب عما تخوف أن يجيب عنه مارك توين فى داخل نفسه . وإذا كان الإنسان ضعيفاً ، جباناً ، لا حول له ، فإن المرء الذى يشعر بأنه ضعيف ، وجبان ، ولا حول له لا يمكن أن يلام . وإذا كان المرء غير مسئول ، فأى إنسان إذن يتحمل المسئولية ! . وأعتقد أنه لا يوجد من يقرأ هذا الجدل المضنى المتكرر دون أن يحس قوة رهيبة لصيحة من داخله تقول : لا تلمنى فالخطأ ليس خطئى .

وهذا الموضوع الذى يتكرر فى أكثر من صورة يبرز بوضوح فى كتاب « ما الإنسان » ، ولهذا يمكننا أن ننتقل إلى المجموعات الثلاث من المخطوطات التى نستطيع من أمشاجها أن نجيب عن تلك الصرخة القلقة . ولست على يقين من أن تنظيمى لها مطابق للتسلسل التاريخى ، فليس فى استطاعتى أن أؤرخها جميعاً فى ضوء علاقة إحداها بالأخرى . ولن يهمنا ذلك كثيراً ؛ لأنها تغيرات فى موضوعات عامة إذ تلتقى جميعاً فى النهاية ، وفى استطاعتى أن أؤرخ معظم الخطوات ذات الدلالة فى مدارج التطور ، وهذا

أمر جدير بالبحث . وسوف نتتبعها عن طريق الفكرة ، لا عن طريق المخطوط ، وسنجد عدداً من الأفكار يتكرر كثيراً فى المخطوطات المختلفة ، قد يكون معدلا ، أو متغيراً ، أو متطابقاً ، أو مختلطاً ، ولكنه منسجم فى النهاية .

ومن هذه الأفكار — وربما كان من أسبقها — فكرة الامتداد العظيم للزمن الذى قد ينقضى فى حلم لا يستغرق فى الحقيقة — فى اليقظة — إلا بضع دقائق فقط . أو ربما بضع ثوان . وتمتزج هذه الفكرة بغيرها التى تحمل جوهر النتيجة النهائية ، وهى فكرة اختلاط الحلم بالحقيقة . وما اقتبسته قد استقيته مما دون فى مذكرته والذى يقول إن مارك بدأ « القصة السابقة » فى يوم معين ، يفترض قصة نجد فيها رجلا يغفو لحظة مع سيجارته ويحلم بنتائج أحداث يظن أنها استمرت سبع عشرة سنة ، وعندما يستيقظ من نومه الذى استمر لحظات يجد اختلاطا بين الحلم والحقيقة حتى إنه لا يعرف زوجته . وتصحب تسجيل هذه الفكرة قائمة بشخصيات القصة تعرف بهم وكأنهم أشخاص حقيقيون استمدهم مارك توين من ماضيه . والدليل على ذلك تظهره تلك الحقيقة التى سبق أن ذكرتها ، وهى أن مارك كان يعد خطة كتابة حياته فى ذلك الوقت .

ولكن القصة التى بدأت كتابتها حقيقة ، مع أنها احتفظت بإطار الحلم — إلا أنها كثيراً ما أغفلته بسبب فكرة أخرى مختلفة تماما — تظهر دلالتها للعيان ، وقد اقتضت منى لتتبع هذه القصة جهدا دائبا . إنها قصة شخصية عالمية الشهرة انزلقت من مرتبتها العالية ، وقد وقعت أحداثها بعد الحرب المكسيكية عام ١٨٤٦ بوقت قصير . أما البطل فهو أصغر قائمقام فى الجيش الأمريكى ، وقد جعلت منه بطولته وشهامته شخصية عالمية ورشحته للرياسة حالما تصبح سنه مناسبة لهذا المنصب . وهو ليس مشهوراً شهرة عالمية فحسب ، ولكنه على جانب كبير من الثراء أيضاً ، وحليف للحظ

والسعادة . وقد تزوج امرأة جميلة يعبدها . ثم صار أبا لبنتين يعبدهما ، فهو على الجملة موهوب مجدود . وقد أخذته غفوة فمال على سيجارته ، فحلم أن منزل الأسرة الفخم يحترق ، وما أسرع ما أطاحت بهم عقب ذلك كارثة أكثر عنفا . وقد أثبت أحد أقرباء زوجة الجنرال — وكان موثوقا به في إدارة ثروتهم — أنه لم يبدد الثروة فحسب ، ولكنه مشترك في عملية احتيال وخداع واسعة النطاق ، وبذلك شوهت سمعة الجنرال ، ولم يذق هو وعائلته المحبوبة مرارة الفقر فحسب ، بل سحقهم أيضا الإحساس بالعار . وخلاصة القول أنه وأسرته سحقوا تماما . وعندئذ غاص في أعماق اللاشعور — استيقظ منه بعد عام ونصف عام — فوجد نفسه وأسرته يقيمون في كوخ حقير في كاليفورنيا ، ثم يعلم عنف ماتقاسيه زوجته لإعالتهم ، وهنا تنقطع الكتابة في المخطوط . وقد سبق أن انقطعت قبل ذلك ووصلت ، ولكن الانقطاع هذه المرة كان نهائيا ، فلم يستطع مارك توين أن يمضي في قصته إلى أبعد من ذلك .

لابد أن النقطة التي أردت الحديث عنها قد وضحت الآن ، وهي لاتحتاج إلى أن أقرر أن القصة زاخرة بمواد ظاهرة من قصة حياته : أصدقائه مدى الحياة ، أعضاء أسرته ، أعدائه ، وقائع حدثت له ، مشاهد وأقوال مستمدة من حياته مباشرة . ولكي نلاحظ الفكرة مجردة : شخصية كبيرة وعظيمة ذات استقامة لا غبار عليها ، وقد نزلت بها مصائب الزمن وأصبحت محتقرة في عيون الناس . ونلاحظ أيضا كيف أن الشخصية قد خدعت بنذالة ، وأن الكارثة ليست نتيجة خطأ منها .

وإذا تتبعنا هذه القصة فسنجد أن مارك قد فصل فكرة الحلم وقصرها على نتيجة سوف أشرحها بعد قليل ، على حين مضى في اعتناق فكرة الرجل الفاضل الذي هوى من منزلته العالية في سلسلة من المخطوطات تمثل معاً أقوى مجهود وأشد مثابرة في عصرنا كله . وقد ظل يعود إلى هذه القصة ،

لا فى خلال عامى ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ فحسب، بل فى وقت متأخر من ذلك أيضاً فى عام ١٩٠٤ . وكم من الموضوعات المختلفة كتبها ولا أستطيع أن أذكرها ، وكل ما أستطيع أن أقوله إنه كررها ، إذ كان يحاول أن يتخلص من الموضوع الذى سيطر عليه ، ولكنه بمرور الوقت وجد نفسه عاجزا وأنه لابد أن يتوقف .

إنها قصة طويلة للغاية ، ولما كانت جهوده فيها قد اضطربت وأخفقت، لهذا أصبحت قصة معقدة غاية التعقيد ، بحيث لا أستطيع أن أرويها هنا . إنها تختص بمواطن بارز فى مدينة لا تختلف عن سان بطرسبرج فى قصة « توم سوير » ، أو هانيبال فى ترجمة حياته. والقصة لا تتعلق بالسيد الشريف فحسب ، بل بمواطن آخر كان غنيا فيما سبق ، ثم عانى من فقد ثروته وأصبح الآن يغالب الفقر ، ولكنه يلقى الاحترام فى كل مكان لفضله واستقامته . وينقاد الرجل الفاضل — بحكم ضعفه خلال سلسلة من الظروف المضطربة — إلى ارتكاب جريمة ، وتحدث ظروف مضطربة أخرى تلقى ظلال الشك على السيد الشريف . وكثيراً ما يتوارى الموضوع فى الأحداث الميلودرامية التى يخترعها مارك فى حنق لتروى إلى حد ما أو بصورة ما ، كما يتوارى فى غمار أفكار أخرى مستمدة من جميع مشكلات تلك الفترة . ولكن الفكرة فى القصة هو الجبن الأدبى والنفاق بالنسبة للجنس البشرى، وتعرض كل إنسان لهما حتى أكثر الناس فضيلة ، ليستسلم المرء لضعفه الخفى بشرط أن يتم إغراؤه ، أو تبدو له حاجة ماسة ، أو تعترض طريقه مصادفة عابرة ، وحول هذه الفكرة تدور أفكار أخرى مستمدة من كتاب « ما الإنسان » ؟ .

ولننظر الآن فيما حدث بعد ذلك . إن فكرة المأساة قد عدلت ، وانقسم بطل الرواية إلى شخصين (١) ولم يعد ضحية المأساة بريئا كما فى

(١) مثل الشخصية التى ذكرناها فى الفصل السابق .

قصة القائمقام ، بل هو مذنب وهو يعلم ذلك . ونرى جزءاً كبيراً من القصة يخصص لتبرئة نفسه والتخفيف عنها . وعلى الرغم من أنه مذنب فإنه اصطنع له حجة تجعله غير ملوم . وفى محاولات مختلفة نجد عللا متباينة ولكنها تلتقى جميعا فى النهاية عند نقطة واحدة ، وهى أن الظروف قاهرة وأن مايحدث يجب أن يحدث بالنسبة لجميع البشر . وإذا كان لابد أن يخطىء البشر فى ظرف معين ، فلا ينبغى أن نلوم أحداً لاقترافه الخطيئة . ويجب أن نرد المسئولية للقدر الذى لا يرتبط بشخص معين ، أوللإله الحاقد الذى هيأ الظروف لها . ويجب أن نلاحظ هنا وجود قبول نفسى أو اتهام لم يكن موجوداً فى القصة الأولى . فالقائمقام قد خدع بوساطة شخص وثق به . ولكن الرجل الفاضل فى هذه القصة ، على الرغم من اصطناع حجة له لجعله غير مسئول ، قد أسقط هذه الحجة بتصرفه .

وتلك القصة زاخرة بصورة لا يتطرق إليها الخطأ ، وبأحداث حقيقية مستمدة من التجربة الشخصية لمارك توين . وقد بذل جهد كبير لنقل هذه الصور والأحداث وتهيئتها ، ولكنها كانت موجودة بالفعل . وينبغى أن يكون واضحاً أنها قد وجدت بتأثير الدافع نفسه الذى أوجد القبول أو الاتهام .

ولابد من الاعتراف بفشل الحيل ، والبدايات الجديدة والتدابير المختلفة التى لجأ إليها مارك ، فقد أثبت عجزه عن خلق المتعة فى أى قصة ، حتى حينما عاد أدراجه إلى الماضى ونقل من قصصه الأولى . والحقيقة أنه حاول أن يجعل روايته للقصة نفسها التى تدور حول الرجل الفاضل الذى تحول إلى قاتل جبان منافق بسبب الظروف وكأنها حدثت فى حلم — فى حلم لا يستغرق أكثر من بضع دقائق ، وإن كانت تبدو أنها استغرقت سنوات عدة . وهكذا نرى أن القصة التى بدأت طليقة أصبحت متكررة بصورة أساسية ، وإن لازمها التعديل الذى أشرت إليه ، وهذا التعديل فيما أعتقد

يفشى اتهام النفس المتوارى حينما يقابله إثبات مضاد بأن كل الناس مذنبون بدافع الظروف لهم إلى ذلك .

لقد مضينا بعيداً فى بحثنا ويجب أن نعود إلى حيث بدأت فكرة الحلم تتطور تطوراً مختلفاً . وسنجد عدداً من الفصول التصويرية (الاسكتشات) التى لا هدف لها : والتى لا تمت بصلة ظاهرة إلى بحثنا . وتتناول بحارة أو أشخاصا آخرين نزلوا بشاطىء فى خلاء القطب الجنوبى الواسع الثلج والظلام . وفى إحدى هذه القصص نجد أسطورة بحر مسحور حيث الشتاء الدائم وحيث تقذف باستمرار جثث الموتى من البحارة والمسافرين ، التى احتفظ بها البرد اللاأرضى .

وقد خطرت أجزاء مختلفة من تلك الفكرة فى ذهن مارك بحيث لاأستطيع أن أتتبعها هنا ، ولكنها تجمعت فى رمز للدمار مثير رهيب(١) .

ولم يستطع مارك أن يكمل أى واحد من هذه الفصول التصويرية (الاسكتشات) العارضة ، ولكنها — سواء أكانت بطريقة واعية أم لا — أدت إلى عملية استرداد ، وأضاءت فى نفسه نور الآمال بأنه قد وجد تغييراً للقصة التى عذبته ، وهذا التغيير يمكنه هذه المرة من إكمالها . ومرة أخرى نجد الزوج السعيد والد البنتين اللطيفتين ، ومرة أخرى يغفو ثم يستيقظ بعد عدة دقائق معتقداً أن سنوات قد انقضت على ذلك . ولكنه فى هذه المرة ينظر إلى نقطة ماء من خلال مجهر قبل أن ينام ، وهذه المادة تغير وتعمق القصة إلى حد بعيد . لأنه فى حلمه وجد نفسه وأسرته على ظهر سفينة غامضة تبحر إلى مكان لا يعرفونه فى وسط ظلام دائم ملىء بالعواصف والثلج والجليد . وهذا يبين أن المكان يقع فى خواء القطب الجنوبى . وقد ظهر ذلك من خلال نقطة الماء التى نظر إليها من خلال المجهر . وفى

---

(١) يبين ويكتر فى ترجمته لحياة مارك أنه أخذ رمزية منطقة القطب الجنوبى من قراءاته فى ذلك الوقت .

ذلك الحلم الرهيب تمضى الرحلة فى غموض وفزع ، وهو ما أحس أيضاً أنه المضمون. ولم يكن أحد يعرف أين هم، ولا أين هم ذاهبون، ولا لأى غرض، ولا تحت قيادة من . ولكنهم موجودون فى الظلام الأعظم على حافة مجال المجهر ، وهو مكان للدمار بعيد عن التخيل ، ويكمن بعيداً منه فزع الضياء الأبيض العظيم الذى هو فى الحقيقة الشعاع الذى ينعكس من خلال المجهر.

وبالإضافة إلى ماتقدم نجد فوق السفينة بعض مايذكّر بحياة اليقظة — عالم الحقيقة خارج المجهر والحلم . ولكنه يذوى ويبدأ الإنسان يشك فى قيمته ، حتى يعتقد فى النهاية أن الحقيقة التى يتذكرها المرء كانت حلما قبل كل شىء ، وأن الحلم الذى يعيش فيه المرء هو الحقيقة . وبجانب ذلك نجد كائنا خارقا فوق ظهر السفينة ، هو الموجه للأحلام الذى يملك السلطان على السفينة وعلى عقول ركابها الذين ثبت فى أذهانهم – تدريجيا وبصورة حاقدة – الشك فى الحقيقة التى أصبحت اعتقاداً فى الحلم(١) . وفى خلال الظلام الرهيب تطوف الأشباح بالمحيط المتجمد منذرة باختطاف الضحايا من السفينة وافتراسهم . وفى النهاية يحدث تمرد وخيانة فى تلك السفينة ، حيث يتكشف الضباط الموثوق بهم عن مخادعين فيجلبون الكارثة .

وهذه القصة لم يتمها مارك أيضاً ، وقد عاد إليها مرات محاولا إيجاد نتيجة حاسمة لها ، ومحاولا أن يوجهها فى هذا المجرى أو ذاك ، ومحاولا أن يبلور من هذه الرموز تعبيراً دقيقا عن الرعب الذى أحسوه . وظل الفشل مخيما فلم يستطع أن يفعل شيئاً ، ولكن الحقيقة أن ما كتبه أخيراً كان أكثر امتيازاً من أى شىء ذكرته من قبل ، فقد كانت هذه القصة التى لم تستكمل غريبة قوية مثيرة، فهى تستحوذ عليك بالرغم من بعض السذاجة فى بنائها . وهناك دلالة ندرك منها حقيقة أنه كان يستطيع أن يجعل تلك

(١) لست فى حاجة أن أشير الى أن موجه الأحلام يتفق تماما مع طبيعة الله فى كتاب « ما الإنسان » ثم يصبح الشيطان فيما بعد .

القصة أجود من الناحية الأدبية ، ولكن هناك دلالة أوضح تتمثل فى مذكراته التى تبين رغبته فى استكمال تلك القصة .

وكلما مضت الرحلة إلى غايتها لاقت السفينة نكبات أعظم ، فقد تصادف أن قابلت سفناً أخرى واقعة فى المأزق الرهيب نفسه ، وكان المفروض أن تحمل واحدة منها كنزاً خرافياً من الذهب مما أهاج بعض بحارتها الذين كانوا متمردين حتى قبل ذلك . أما الطفل الذى ولد للزوجين (اللذين نعرفهما) فقد اختطف فى سفينة أخرى ، وهكذا اختلط البحث عن الطفل بهياج البحارة الذين يتحرقون شوقا للكنز ، وانكسر قلب الزوجة حتى استحال شعرها إلى البياض ، ثم أصابها الحزن فى النهاية بالجنون فى السنوات العشر العجاف الأخيرة التى حاولوا فى خلالها البحث عن الطفل ، وأخيراً تقابلوا فى النهاية مع السفينة الأخرى ، ولكن فى الضياء الأبيض العظيم حيث كان الطفل والبحارة والمسافرون فى السفينة الأخرى صرعى الحرارة الشديدة . وزاد الضياء فى هياج البحارة الثائرين من أجل الذهب ، كما عمل على تجفيف ماء البحر ، وعندئذ تتجمع المسوخ ، وتقتل البنتان المحبوبتان فى قصة غامضة من قصص الفناء ، وتموت الأم التى أذهب الحزن عقلها ، ويموت أيضاً كل الأحياء الباقين فى السفينة الأولى فيما عدا الراوى المسكين والزنجى المخلص الذى كان يخدمه .

ونؤكد مرة أخرى أن قسما كبيراً من تفاصيل هذه القصة يرجع إلى تجارب مارك توين، ومعظم الشخصيات قد وجدت فى حياته ، أو هى تطابق شخصيات توجد فى أى مكان ، ونستطيع أن نعرفها . وكذلك مجموعات الأطفال والخدم والمناقشات يمكن تفسيرها . والفتاة التى كانت محبوبة للغاية ثم قتلت فى قسوة ، تموت بالطريقة نفسها التى وصفتها المذكرات الصادقة بالنسبة لموت « سوزى » بالمرض العضال وهكذا . . .

لقد تكرر النموذج الآن أكثر من مرة ، فقد رأينا اضطرار مارك

لكتابته ، والتوقف الذى يعوقه عن استكماله ، ولهذا يمكننا الآن — فى ظنى — أن نصدر بعض الأحكام . لقد رأينا فى مجال القصة الصورة المرسومة فى عقل مارك توين وقلبه بسبب سلسلة النكبات التى بدأت فى وصفها . وهذه النكبات هى التى استحوذت عليه — بصفة أساسية — فى هذه القصص التى لم تستكمل . ولا يوجد أدنى شك فى أن الشخصية العظيمة التى هبطت من مكانتها العالية والزوجة المحبوبة التى ذهب اليأس بعقلها ، والابنة الحبيبة التى ماتت معذبة قد استولت على لبه تماما . ولكن لو أدركنا كل ذلك فلا بد أن ندرك الاتهام الفظيع الذى ثار فى نفسه مما يؤكد ما سبق أن ذكرته وهو أنه كان يسير على الحافة الضيقة بين العقل والجنون . ويمكننا أن ندرك كم كان قريباً من الجنون فى صرخته التى يقول فيها : « لابد أن الخطأ خطئى » .

ولسنا بحاجة إلى دراسة أنثروبولوجية عن الأديان البدائية ، ولا إلى علم النفس فى دراسته للعقل اللاواعى لكى نفهم حالته ، وذلك لأنه يوجد فى كل منا خوف مشابه واتهام يتردد على هامش العقل يظهران قليلا ، ويفقدان بعض غموضهما فى لحظات الضعف ، أو إذا أصبحت الحياة مهددة فجأة . والإحساس بالخطيئة الأولية هو نفس نوع الإحساس بيأسنا الأولى . ولكن لحسن الحظ أن مثل هذه اللحظات لانتعرض لها إلا نادرا عندما نكون أصحاء . ومع ذلك فنحن نعلم جميعا — بخبرتنا الخاصة أو بخبرة أتيحت لنا عن قرب — أن صدمات الحياة قد تستغرق هذه اللحظات أحيانا ، وتجعل الاتهام فى مركز العقل ، وتؤخر عنه رد الفعل الذى يبرأ منه ، وعندئذ نبتئس ونكون فى أسوأ حالات الخبل ، وقد أصابت هذه الحالة مارك توين حتى لقد غرست فى نفسه صراعا واتهاما لم يستطع تحملهما ، لأنه لم يقو على الإنكار . ومن خلال الظلام الرغوى فى قاع العقل جلب على نفسه — خطأ منه — العار والسقوط والاحتقار . وفى القصة التى تعكس

حزنه وتمرده ، كان هو مؤلف سقوط نفسه . ومؤلف مرض زوجته وابنته ثم موت الابنة ، ومؤلف الألم الممض الذى أصاب أسرته .

وهكذا وجد الآن رموز اليأس ، فمن خلال الظلام العاصف الذى يغشيه الثلج وبتوجيه إرادة مجهولة حقود تبحر سفينة فى بحر هائج بلا خريطة وحيث تكمن المسوخ التى يمكن أن تضرب وتدمر فى أية لحظة . وتظل السفينة سائرة هناك إلى الأبد ، فليس هناك خطة أو مغزى فى رحلتها . كما لا يوجد أمل فى انتهاء هذا العذاب . أما المسافرون البؤساء فلا يتهددهم الظلام العظيم فحسب ، بل التمرد والجشع والانتقام المجنون . ومن المؤكد أنهم يصابون بالخسران فيموت أحبابهم من بينهم ، وينتصر أمامهم الحقد التافه العنيف الذى يوقع فى حبائله الرهيبة الحبَّ والأملَ ومحبة البشر ، لكى يورد البشرية حتفها .

إن الفنان مطالب بأن يقدم على التجربة قدر مايستطيع ، فالفن هدنة يوقعها مع القدر ، ومع ذلك يظهر مارك توين اضطراره للكتابة وقد أبان فشله بوضوح أننا نقف أمام أبسط طريق للفن . فقد كان أثر المأساة فيه عظيما ، إذ جعله يخطو خطوة قريبة جدا من الهاوية . كما نرى صراعا واضحا لا يجعله يدفع تجربته دفعا فحسب ، بل يحاول أن يثبت وجوده أيضا . كما أنه لا يحاول أن يثبت وجوده فحسب ، ولكنه يحاول مخلصا عن طريق هذا الإثبات أن يرأب صدع عقله الذى تشتت ، ويستنقذ الموهبة التى تبددت شعاعا . لقد رأينا محاولته الأولى ليسكت هذا الاتهام عندما قال : « ليس الخطأ خطئى » ، وذلك فى القصة التى خدع فيها القائمقام بوساطة أحد أقاربه الموثوق بهم . ولكن لم يكن ذلك كافيا ، فالاعتذار كان بالغ الرقة ، وقد نبع ذلك التوكيد فى « ما الإنسان ؟ » بأن المرء لا يمكن أن يُلام مادامت سلسلة الأحداث موثقة بقوة فى خطة موضوعة بوساطة إله جبار . وهذا الرد لن يهز قلب القاضى ولن يخرس صوت الاتهام بحجة دائرة الأحداث التى يعود إليها دائما (فى القصص التى تصور الرجل الفاضل الذى يتحول إلى قاتل)

وهي أن الرجال دائما ضعفاء ، وأنهم دائما يسقطون عند أي إغراء .

ولـكن قصة الحلم قد أحدثت تعديلات مهمة ، وسوف أضيف إلى ذلك أن مارك — في وقت من الأوقات كما تبين مذكراته — عزم على العودة إلى القائمقام الموصوم بالعار ليجعله في السفينة المرتبطة بالحلم في الثلج الدائم في صحبة رفاق مخدوعين مثله ، يعيشون مصائرهم المختلفة وهم يعانون العذاب واليأس المحتومين ، ولـكنه لم يكتبها ، ولو بدأها ما أتمها ، وذلك لأنه لم يعثر بعد على سلام نفسه ، على الرغم من أن هـذه الإضافة إلى الفـكرة القديمة تحمل في طياتها بعض الأمل .

ولـكن مارك كاد يعثر على السلام في نفسه إذ كان هناك أمل عجيب . وعلى الأقل متنفس له في الموضع الذي وصل إليه الآن ، وذلك لأن فـكرة الحلم هذه لها جانبان : الأول أن الأحلام تـكون موجزة ، ولو أن الألم الذي تحـدثه قد يستمر إلى الأبد . والفـكرة الأكثر عمقا أن الحقيقة قد تذوي في الحلم بحيث لا يتـأكد المرء من شيء ، فإذا استيقظ المرء من حلم فإنه يشعر كأنما انتقل من حلم أصغر إلى حلم أكبر ، وهنا تجـد الأرواح القلقة راحتها ، وهي إن لم تـكن كافيـة في رأي المفـكر الساذج ، إلا أنها مباشرة ولازمة ، ومميزة بعجز أعماق نفوسنا « قد لا تـكون حقيقة بعد ذلك كله ، بل قد تـكون حلما ، ولعلي أكون قد حلمت بهذا الألم كله ، وقد تـكون الخسارة والمعاناة واليأس أشياء غير حقيقية ومجرد حلم » . ولنتذكر أن الـكتابة الاضطرارية قد أثمرت مخطوطات أخرى ، من الواضح أنهـا خبط عشواء ولا ترتبط بهذا الجدل الحاد ، وقد كان من بينها قصة تدور حول « توم سوير » و « هك فين » التي أوجزت الحديث عنها . ولـكن هذه القصة لا يمـكن أن تـكون بلا هدف وبغير هدى ، ويمـكن القول إنها بمثابة إنذار . وذلك لأنه في خلال تنقيبه في قصصه نفسها ، وفي سنوات حياته الماضية استرجع شخصية غريبة غامضة من مدينة هانيبال ، ولا أعرف الـكثير عن هذا الرجل لأنه يتخذ أشكالا مختلفة في القصص والمذكرات الشخصية ،

ولكن الشيء المهم الذى يختفى وراء سره أن دماً نبيلا يجرى فى عروقه ، لعله دم ملكى ، وهذا ماجعله قريبا لمارك توين الذى تجرى فى عروقه دماء النبلاء الإنجليز. وإلى جانب ذلك لم يكن مارك أشد الغرباء غموضا على وجه الأرض، فهو عبقرى لم يولد كغيره من الناس، وقد وُجد ليُلاقى مصيرا غريبا. وصورة هذا النبيل المجهول تختلط إلى حد ما بصورة أخرى خلبت لب مارك طوال حياته ، ألا وهى صورة الشيطان، وكان ذلك الوقت مناسبا لتذكر الشيطان، لأن الشيطان ملك ، والملائكة معصومون من الخسران والألم ، وكل الآلام القاتلة . كما أنهم معصومون من الخطيئة وعذاب الضمير واتهام النفس ، والإغراء لامعنى له عندهم، كما أنهم مجردون من الشعور الأخلاقى، ولا يلحق بهم العار أو الموت أو المعاناة . وقد أراد مارك أن يكون واحداً من الملائكة الذين لهم هذه الصفات جميعا ، بل أحس بقربه من الشيطان ، الذى ثار على قوانين الكون الجامدة ، كما يقرر فى كتابه «ماالإنسان ؟ » والذى يدفعه فضوله الشره لمعرفة سبل الإنسان للبقاء ، مترددآ فى الأرض بين الصعود والنزول والتقدم والتقهقر فيها . فليس من الغريب إذن أن يأتى شيطان صغير حديث — وهو ابن أخى الملاك الساقط — إلى هانيبال ويتلاقى مع « توم سوير»و«هك فين» وهذه المخطوطة الأولى ليست شيئا مذكورا ، فهى لاتتضمن إلا الأعمال المتتابعة المدهشة التى يقوم بها الملاك الصغير ليحوز الإعجاب وتقدير أهل القرية ، ولكن مارك وجد فيها وفى المذكرات التى وضعت لتنفيذها الحلول الناجعة ، والبذور التى سوف تثمر فى النهاية . وقد كان الشيطان الصغير فى البداية لايزيد عن كونه وسيلة لاستهزاء مارك بالله (جل وعلا) الذى تخلق أحقاده (فى رأيه) الألم فى الإنسان، ووسيلة لاحتقاره للجنس الشبيه بالنمل الذى يبتلى بالألم ، والذى يسعى إلى إثبات وجوده بشكل خارق للطبيعة بينما هو طفل أساسا . وهو يستطيع أن يصنع المعجزات التى تكسبه شدة وتجعله محسودا ، كما تجعله ذا قوة قاهرة . ولكن مارك أصبح فوق ذلك ، إذ تمثلت معجزاته فى محاولة خلاصه من إخفاقه المزمن . وهكذا تبدأ قصة

أخرى مخطوطة تدور حول توم ، وهك ، والشيطان الصغير فى هانيبال ، ولـكنها سرعان ماتنقطع لتبدأ قصة أخرى أطول وأكثر عمقا فى كتابتها . وقد نقلت القصة نفسها لتدور فى « إسلدروف ، بالنمسا » قبل بضعة قرون ولـكن إذا كنا لانزال بحاجة إلى مفتاح لفهمها فينبغى أن نلاحظ أن هذه القصة تتضمن محلا لبيع الصور كالذى عمل فيه سام كليمنس(١) الصغير عندما كان فى سن هذين الصبيين . ولن أقول شيئا عن هـذه المخطوطة سوى أنها تؤدى مباشرة إلى القصـة الأخرى التى توصلت إلى النصر فى النهاية ، تلك القصة التى بعد أن كتبت بعذاب وغيرت وعدلت وبدلت لتصل إلى غايتها أنكرت القصص التى سبقتها ، وهى التى نعرفها باسم « الغريب الغامض » .
The Mysterious Stranger

وفى هذه التنقيحات والتعديلات المضنية التى هى جزء من المجهود الشاق لجعل القصة تمضى على أية صورة — يمكن تتبعها فى آثار أخرى — نجد الشىء فى النهاية قد وجد تعبيراً . ولتفسير ذلك نقول إننا نجد العائق النفسى قد زال ، والمشكلة قد حلت ، وامتنع التوقف وكف الاتهام ، ونال عقل مارك توين راحته فى النهاية ، واستعاد موهبته . والمعجزات التى كانت فى البداية مجرد لعبة فارغة لتسلية الأطفال ، ولنيل إعجاب القرويين أصبحت فى النهاية صورة مصغرة للحياة الإنسانية بما فيها من عذاب مخفف يصل إلى نقطة التلاشى ، مادامت هذه الأشياء مجرد دمى ومخلوقات غير حقيقية تتحرك فى خيال الظل ، وترى منفصلة عن الروح الخالدة خالية من العاطفة لاتمس . وهكذا تحولت من مشهد إلى حلم — الحلم الرمزى للتجربة الإنسانية التى كان مارك يحاول أن يكتبها بمثل هذا العناء منذ سنوات طويلة .

وهكذا نرى أن رمية من غير رام قد تغلبت فى النهاية على المتاهات التى عاشت فيها جهود مارك ، وخرج منها « الغريب الغامض » تلك التحفة الصغيرة ذات الألوان الواضحة الهادئة ، الزاخرة بالعاطفة والحنان الحزين

(١) هو مارك توين نفسه «م»

التي تعكس الصدى الرنان للفناء والأمل المحطم والرثاء للإنسان ذلك الذى يمنح أحيانا شرف التألم، وخيط الألم هو الذى يربط بين الأحياء جميعا .

ولكن ماهى تلك القصة ؟

إن « إسلدورف » هى نفسها « هانيبال » ترى من بعيد وقد غشاها ضباب القرون . أما الصبيان اللذان كانا متلهفين وطامحين فى خوف . وقاسيين فهما توم وهك يتكرران مرة أخرى ، مما يدعونا للقول بأنهما يمثلان الصورة التى وجدها مارك خير مافى نفسه . وما فى خيالاته الكثيرة . والقرويون — بل الجنس البشرى إلى حد ما — هم أصدقاؤه وجيرانه وهجاؤوه وأعداؤه . وكذلك الذين أهملوه . لقد قضى الموت وعانى الأذى . وتعذبت الآلام — ولسنا فى حاجة إلى السؤال عن كنه هذه الأشياء بعد أن حاول مارك أن يعطيها معنى فى الفن مرات لا تحصى ولا تعد . كما لا يوجد أدنى شك حول طبيعة الخصم الخالد ، عدو الله ، الثائر ضد القانون وضد المسئولية أيضا ، وهنا تتجمع الأشياء المفزعة ضد الجنس البشرى — التى تبدو كأنها اعتراف — فى كتاب « ما الإنسان ؟ فنراها تتكرر مرة أخرى لكن بصورة محتملة سوية مقبولة ، لأنها سارت شوطا بعيدا واحتضنها هدوء الحلم البعيد . ونعلم الآن أن الحلم قد شفى مابنفس مارك وأذن له أن يقول ما يحب أن يقوله ، وساعده فى النهاية على العيش فى هدوء مع نفسه .

« أنت تلاحظ الآن (يقول الشيطان قبل أن يختفى وينتهى الكتاب) أن هذه الأشياء كلها مستحيلة ، إلا فى الحلم ، وتلاحظ أيضا أنها صريحة ، وخيالات صبيانية ، ومخلوقات سخيفة يبتدعها الوهم ، وليست واعية بأهوائها — إنها باختصار حلم وأنت صانعه . . . وينبغى أن تصدق ما أبوح لك به : لا يوجد إله ، ولا كون ، ولا جنس بشرى ، ولا حياة دنيوية ، ولا جنة ولا نار ، هذه الأشياء كلها حلم ؛ حلم عجيب سخيف . لاشىء يبقى سواك . وأنت لست إلا تفكيراً . تفكير أفاق لاجدوى منه . شرود يتجول محزونا وسط اللانهائية الخاوية ! »

الحلم إذن هو الجواب والدليل . وقد حاول أن يقول : لم يكن الخطأ خطئ . لقد خدعت . ولـكن ليس من السهل وقف الاتهام . فقد حاول أن يقول: إن الخطأ ليس خطئ، لأن الـكون الثابت ،أى القانون الذى لامفر منه تعمد أن يحدث ذلك منذ البداية ، ولـكن من السهل اعتبار ذلك حجة باطلة . وقد حاول أن يقول ليس الخطأ خطئ، لأن كل إنسان قد يقع فى الخطأ نفسه . ولـكن المواضع القاسية التى تتلو ذلك تأتى بعد أن تنتزعه من هذه الحجة التى يركن إليها .وقد حاول أن يقول إنه مجرد وهم . حلم سوف أستيقظ منه . وقد ينفع ذلك ، ولـكنه ليس كافيا . فلم تـكن مأساة «سوزى» وهما منه . ولهذا لن يفوز بنسياتها وما دام كذلك فسوف يظل الاتهام الشنيع قائما .

ولـكن لا تزال هناك إجابة .فإذا لم يكن هناك وجود إلا للفكر الشرود الذى يطوف يائسا فى العوالم الخالية . لـكان عذابه اليسير وذنبه الشخصى مجرد حلم أيضا . ولو أن كل شيء كان حلما لأخلى ســبيل السجين المتهم . والاتهام الناتج عن تجربته ربما يزال بتدمير كل تجربة . وقد كان من الممكن استئصال الفزع والإثم والمسئولية من عالمه الصغير عن طريق تدمير الـكون. وكان فى استطاعته إنهاء خصامه مع الإله المنتقم، والتخلص من تأنيب الضمير إلى الأبد إذا خفف من الخصام ، والانتقام، والألم ، والاحتقار ، والمعصية والإثم ، والفزع ، ليجعل منها مجرد حلم.

هذا هو الثمن الذى ينبغى أن يؤدى لنيل السلام . وهو يبدو غاليا . ولـكن الشروط التى يصطنعها المرء مع القدر — حتى فى الفن — هى الشروط التى يستطيعها الإنسان . وبهذا الثمن وحده استطاع الملاك الهاوى فى أدبنا ، والغريب الغامض الذى بدا مجرد زائر فى المساحات الضيقة من عالمنا الفانى ، أن ينقذ نفسه فى النهاية ويبتعد عن حافة الجنون ويجد السلام ويحسه كأى إنسان فى آخر سنوات حياته ، ويوجه موهبته ناحية الازدهار من جديد .

إننى لا أعرف كيف يكون القاص المثالى ، أو كيف نحدد مايتألف منه المثال النموذجى لتحول التجربة الذاتية فى داخل القصة ،وهذا مما حاول هذا الفصل أن يبحث فيه . إننى أحكم بأن « الغريب الغامض » ينبغى أن تكون — لأكثر من سبب — حالة فريدة ، وذلك لأن « مارك توين » قد أصبح أسير أفكاره . واقترب من حافة العقل ، ليس كمعظم القصاص الذين يدخلون تجربتهم الشخصية العميقة فى قصصهم . ولكن مهما تكن مثالية هذه الحالة ، فمن المؤكد أن بلوغ حد الإفراط فيها يلقى عليها ضوءا .

إن جميع الطاقات التى أفردناها من قبل واضحة العمل فى هذه الحالة . وأعتقد أن من الواجب التأكيد على ثلاثة عناصر بالنسبة للأوهام الواعية التى تتخللها : وجود شخصية إنسان طيب بارز ، ثم تحوله التدريجى إلى طبيعة إنسان آخر ، مع وجود تحول مطابق وازدهار فى الفكرة ، ثم هذا الانقسام النهائى إلى شخصين ، وفى النهاية ينشق هذا المركب ليصبح طائفة من الشخصيات . ولنلاحظ أيضا الجولات المكررة الواسعة فى خلال حياة مارك الماضية الشخصية والأدبية فى سبيل إيجاد مادة تصبح حية فى القصة التى يعرضها . (يوجد كثير من هذا النوع فى القصص المخطوطة يضيق المقام عن ذكرها ، منها على سبيل المثال واحدة يتضمن موضوعها الأساسى صورة مجازية للفضة الحرة والذهب باعتباره معيارا ، يستخدمها بحـــارة السفينة الغارقة فى إحدى جزر الجنوب . وواضح أن ذلك من أثر الأزمة المالية عام ١٨٩٣ التى شاركت فى سقوط مارك نفسه) وتصبح فى النهاية الحدود الأولية البسيطة للخيال — التى عرفناها بأنها وهم القاص اللاواعى — هى كل شىء وظروف القدر تتغير من قصة مخطوطة لأخرى ، ولكن القـــدر نفسه والطريق الموصل إليه ثابتان .

والشىء الجدير بالذكر هو أن سيرة حياة مارك توين التى كتبها قد استحالت إلى رموز ، وهذه الحقيقة هى التى تجعل من « الغريب الغامض »

قصة بدلا من تسميتي لها ماقبل القصة . إن التحول قد أدى إلى الإنجاز ، والسيرة الذاتية قداختفت تماما وراء الشيطان والصبيين، وبقية الشخصيات الدرامية ، كما هو الشأن فى السيرة النفسية لدستويفسكى التى غلفت تماما فى شخصية وحدث رمزيين. وقد سمى تورجنيف دستويفسكى بالهاوى وأطلق آرنولد بنيت[١] التسمية نفسها على مارك توين . ولكن لفظ « الهاوى » هنا يخلو من المعنى المعجمى وكذلك من المعنى العملى الذى اتخذه فى الفن ، ولكنه يصنفهما (أى دستويفسكى ومارك توين) وكأنهما عاملان من نوع خاص. وإذا كان معنى هذه الكلمة يضع لهما حدودا باعتبارهما صانعين غير مكتملين إلا أنهما بلا شك كاتبان مكتملان باعتبارهما فنانين . والحقيقة التى يكشف عنها التاريخ ترينا أن مارك توين فنان مكتمل، فقد نجح حيث سقط «توماس وولف » الذى وضعته فى الطرف المقابل ، ويستمد الشيطان من الاتجاه نفسه المتعلق بالسيرة الذاتية الضرورة التى تخلق « يوجين جانت» «وستارويك» والأستاذ « هاتشر » على سبيل المثال فى قصة (عن الزمن والنهر)[٢] ، of Time and the River ولكن لن يستطيع أحد أن يجد أى عدل فى إطلاق تسمية دنيوية على الشيطان مادام جانت هو « أنا » فى القصة المخطوطة . واسم هاتشر هو جورج بيرس بيكر[٣] ، وكثير منا يمكنهم أن يعثروا على الاسم الذى يعرف به ستارويك ، ويمكنهم أيضا أن يشيروا إلى أحداث ليست مصنوعة ، وإن كانت موضوعة بطريقة قصصية إلى حد ما .

والمشهد الذى يصنع فيه الشيطان أقزاما من الطين ويدفعهم لبناء قلعة هو فى الحقيقة مشهد أشد نضجا واكتمالا — باعتباره خلقا — من المشاهد

---

(١) قصاص إنجليزى وكاتب مسرحى وصحفى ، له عدد كبير من القصص (١٨٦٧ — ١٩٣١) . «م»

(٢) لتوماس وولف كما مر بنا ، ويوجين جانت هو بطل القصة وفرانسيس ستارويك مساعد الأستاذ هاتشر الذى وجد فيه جانت صديقاً ، وهاتشر أستاذ تلقى جانت عليه العلم . «م»

(٣) أستاذ وولف الحقيقى فى هارفارد الذى رمز له بشخص هاتشر ، وقد تخرج على يدى بيكر (١٨٦٦ — ١٩٣٥) فى هارفارد كثير من القصاص المعروفين «م»

التى يبدو فيها جانيت وهاتشروستاروبك وكل منهم يخمش الآخر، ويستغرق ذلك خمسين صفحة ، مما يدعونا إلى القول بوجود اختلاف كبير، فقدصنع مشهد بطريقة فنية ، والآخر ليس كذلك . والنتيجة التى أراها أن عملية التجول التى أتمها مارك توين عملية فريدة ، وإن كانت التجربة التى تختفى وراءها عنيفة . وهى تبين فيما أعتقد كيف يخلق خيال القاص أحداث قصته مستمدة من تجربته الشخصية .

وشخصيات الشيطان ، والصبيين ، والأب أدولف ، والأب بيتر ، وغيرها فى قصة « الغريب الغامض » ليست شخصيات معقدة ، لأنها ليست كائنة ، بل هى شخصيات خيالية ، ولكن إذا تحقق وجودها تصبح شديدة التعقيد والإحكام . لقد خلقت بوساطة العمليات التى كنا نبحثها ، وقد بلغ من قوة انتشار عمليات التحقيق والاندماج أنها لم تعد ظاهرة . ودارس مارك توين لا يتردد فى التحدث عما تعنيه شخصياته وما ترمز إليه ولكنها — فيما عدا كونها رموزاً — لا تمثل إلا نفسها والقصة ، وليست من التاريخ . وبالإضافة إلى ذلك نجد أن المضمون المتطور للقصة يكمن فى ألفاظها ، وإذا كان الرمز وتصور المعنى العام يتكيفان بالسيرة الذاتية تماما. إلا أن القصة خاضعة خضوعا مطلقا لرغبة القاص والوفاء بحاجتها الخاصة. وأشك فى أن توجد قصة أكثر تعبيراً عن الترجمة الداخلية لحياة إنسان من قصة مارك التى تبلغ الغاية من هذه الناحية ، فهى سيرة ذاتية لا يشوبها شىء حتى إن الدافع المطلق لكتابتها كثيرا مايكبته الرفض القوى للاعتراف بها أمام الجمهور ، لأن العقل الذى أملاها كان يجد الاعتراف بها مخجلا وفظيعا ولهذا يمنع صدورها . وكان من الممكن ألا يكتب هذا الاعتراف ، إلا أن مارك توين وجد رموزا تكفل السلامة . ولكن مع بلوغ الغاية فى الترجمة الذاتية فى تلك القصة ووجود كاتب قليل النقد الذاتى مثله يجعل من المؤكد أن الحدث والدراما والمحتوى المميز كلها خاضعة لإرادته .

الفصل السادس

علم النفس وتأثيره فى كتابة القصة

لقد لامستنا مرات عديدة أطرافا من طب الأمراض العقلية ؛ وهو فرع علاجى من علم النفس ، ومن الواضح أن الاهتمام المتزايد بالقصة فى أعماق وشعاب العقل يؤدى بها إلى اضطرابات فى العقل تكون من اختصاص الأمراض العقلية . ومن المتفق عليه أن نمو علم النفس الديناميكى — حاملا معه أول طب منظم للأمراض العقلية — قد أثر فى القصة تأثيراً قوياً . وهناك ظاهرة واحدة فى هذا الموضوع الضخم تتصل بهدفنا ، وهى الاتجاه فى القصة والطب العقلى إلى أن يغزو أحدهما ميادين الآخر أحيانا لتحقيق غايات بعيدة لدى كل منها . وبعض القصاص يكتبون وكأنهم أطباء عقليون فاشلون ، كما يبدى الطب العقلى بعض التحمس لمطالبة القصاص بأن يكونوا فى مستوى جيد .

والتحدى الذى يبديه الطب العقلى هو الذى ينبغى أن يدرس حقيقة أكثر من حاجة دعاوى القصة إلى الدراسة ، فالطب العقلى نفسه ، والاضطرابات التى يعالجها ، والدور الذى تلعبه تلك الاضطرابات فى التأثير فى التجربة ، كل أولئك مادة للقصة : والقصاص أحرار فى استخدام محتوى وجهات نظر الطب العقلى ماداموا يستطيعون فهمها ، وإن لم يصل فهمهم فى معظم الأحيان إلى درجة مؤثرة . ونضيف إلى ذلك أن الطب العقلى خير بالنسبة للقصة ، إذ لعله يساعد القصاص على فهم أنفسهم ، أو غيرهم ، أو لعله يثرى فنهم أو صناعتهم . وكذلك يختص الطب العقلى بالرموز ويعطى

القصة نوعا من الاختزال يجعلها سريعة الفهم لدى القراء . وينبغى على أية حال أن نمضى فى بحثنا على حذر ؛ فالقصة التى هى دراسة فى ثوب روائى لعلاقة أوديب مطابقة تماما لدراسة فى ثوب قصصى عن قانون جريشام.(١)

فالقصاص ينبغى أن يقترب من الحياة بصورة مباشرة ، لا عن طريق أية نظرية ، حتى ولوكانت خاصة بالطب العقلى حول الدوافع والانفعالات. ويجب أن يكتب فى دائرة مايجده فى الحياة ، فهو يتعامل مع الناس ، لا على أنهم قضايا تاريخية ، ولا على أنهم يمثلون نفسيات شاذة ، بل ينبغى أن يتعامل معهم بوحى حكمته هو ، لا على أساس تجربة شخص آخر حتى فرويد نفسه . فإلباس حقائق الطب العقلى الثوب القصصى — بدلا من وصف واقع الناس وهم يتألمون — إنما هو فن كاذب ، ورموز القصة ، وكذلك شخصياتها ، يحسن أن تبرز من الواقع بدلا من أن تخلق باستخدام اللوغاريتمات ، فهى قبل كل شيء رموز للفن قبل أن تكون رموزا للطب العقلى .

والقصص التى تدور حول مسائل الطب العقلى مهما تكن موثقة بالخبرة تظل مع ذلك مجرد قصة تقريرية إلا إذا سما القصاص بمادتهم. ولكن القصة العادية المتصلة بمسائل الطب العقلى أقل تعرضا للشك من تلك التى تمس العاطفة والسلوك ، أو تترجمهما ، أو تصورهما عن طريق تصورات الطب العقلى . ومثل هذه القصة تستهدف لنقد أكثر جدا من تلك التى تستعين بمفاهيم أنظمة أخرى ، فلو أن قاصا عالج خطأ مادة وتصورات الهندسة مثلا فإنه سوف يعرض نفسه لسخرية المهندسين ، ولكن القيمة الأساسية لقصته وتجارب شخصياته لن تمس بسوء . فى حين نجد الطب العقلى يتناول المادة

---

(١) قانون اقتصادى معروف ينسب الى سيرتوماس جريشام (١٥١٩ — ١٥٧٩) ، وهو انجليزى من رجال المال والتجارة ، ويقوم أساسا على فكرة أن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة . «م»

نفسها التى تتناولها القصة مثل العاطفة الإنسانية ،والدوافع البشرية والسلوك الإنسانى ، ولكنه يتناولها بطريقته الخاصة ، ويستنتج تفسيراته ، ويطبق مناهجه الخاصة . ولو أن القصة اختارت أن تهجر طريقتها الذاتية لتستبدل بها مفاهيم الطب العقلى ، فإن الطب العقلى سيلح فى المعارضة حينما تؤدى الوسائل المستعارة إلى الضحالة والخطأ ، أو إلى نتائج خداعة ، وسوف يطالب القاص الذى استخدم وسائله بأن يحسن استخدامها .

ويبدو الطب العقلى فى بعض الأحيان غير راغب حتى فى مقاومة الغزو ضد مملكته ، وهو يظهر ميلا عادياً لمطالبة القصاص بأن يلزموا أنفسهم بنفس النوع من التقارير عن التجربة الإنسانية التى يضعها الطب العقلى ، وأن يكيفوا أنفسهم طبقا لمفهومه . وفى أوقات كثيرة يتجه إلى الإيعاز للقصة بأن تلزم حدود مفاهيم الطب العقلى وشروحه . وهذا الاتجاه بطبيعة الحال إنما هو سلب لسلطان القصة ، وهو ناشىء فيما أعتقد من تكافؤ الضدين بالطريقة التى يميل بها أطباء الأمراض العقلية إلى تصور القصاص. فهم يميلون إلى قبول وصف القاص للسلوك والانفعال باعتبار هذا الوصف حقيقة واقعة ، وقبول الشخصيات الموهومة باعتبارها موضوعات مناسبة لدراستهم المتخصصة . هذا من جهة ، أما من الجهة الأخرى فيحتمل أن يفكروا فى القاص الذى كتب الرواية باعتباره رجلا مسحورا .

وهكذا نرى طبيب الأمراض العقلية فى حالة من الحالات يميل إلى قبول القاص باعتباره مسئولا عن إبداء ملاحظات موثوق بها عن السلوك الواعى واللاواعى ، ولكنه فى حالة أخرى يكون ميالا إلى اعتباره شخصاً يعبر عن دوافعه الداخلية ، أو هو ذاتى الحركة ، كما يقال فى التحليلات الأخيرة . وكل شق فى هذه المشكلة له أدلة منطقية لا يستطيع الطب العقلى أن يتجنبها ، وتكون واضحة أحيانا فيما يكتبه أطباء الأمراض العقلية عن القصة ويمكن التجاوز عن الاتهام المعتاد الذى يقول إن كتابة القصة سلوك عصابى : فهناك قصاص عصابيون ، وآخرون ليسوا كذلك .

(وكلما وجد شخص يعاود كتابة « الانحلال » وجد آخر يحاول معاودة كتابة « معقولية الفن ») . والمسألة الواضحة ذات الأهمية هى أن القصة يجب أن تقصر نفسها تماما على وصف الانفعال والسلوك ، وألا تكون لديها مهمة رسمية أخرى ، وأن يكون وصفها متفقا مع موقف الطب العقلى من جراء إنكار الواقع . وإلى جانب ذلك توجد دائما صورة لبحث أثرته فى أول هذا الكتاب ، يتضمن أن القصة قد تضايق بالأفكار الخاطئة عن حياة العقل البشرى الذى يضيق ويتعذب بالخداع ، والوهم الكاذب ، والهجوم الذى يشنه اللاوعى على التعقل وضبط النفس .

ويأتى مرة أخرى ومن مصدر آخر حكم بأن بعض أنواع القصة صحيح وبعضها خاطئ ، مقرونا هذه المرة بافتراض أن هدف القصة هو مساعدة الطب العقلى على تقليل مفعول قوى اللاشعور فى الحياة الإنسانية . وهذا يطالب القصاص فى النهاية بأن يكونوا معالجين ، وبأن يستصدروا ترخيصاً بمزاولة الطب ، ويقبلوا أن يتدربوا طبقا لقسم « أبقراط » .

ولكن ذلك يهمل بعض الأغراض الأساسية للقصة التى لا يمكن أن تقبل قيوداً من الطب العقلى ، تماما كما لا تقبل قيداً عليها من البوذية أو علم طبيعة الذرة ، فالقصة لا تخضع إلا لذاتها ، وهى تسير منهجها وفقاً لقوانينها الخاصة . إنها ليست الطب العقلى ، ولا تدخل معه فى منافسة ، وليست تحت وصايته ، بل هى تقدم خدمة مختلفة عنه تماما للروح الإنسانى ، ولا أظن أن الخدمة التى تقدمها هى الأقل شأنا .

* * *

إن الفنون قلما تكون ذات مستوى واحد ، أو أن تكون لها غاية واحدة ، بل هى ذات دلالات معقدة تختلف بحسب الغاية المطلوبة منها ، ويتغير ويتبدل مضمونها طبقاً لقدرات أولئك الذين يطلبون . وبيت القصة بناء ضخم يتألف من وحدات كثيرة ، وما نحصل عليه من إحدى القصص

لا نحصل عليه بالضرورة من غيرها . فهناك قصص تافهة وأخرى عظيمة ؛ وقصص بسيطة ومعقدة ؛ وضحلة وعميقة ؛ وقصص ذات نهايات مختلفة ؛ وذات طبيعة ومذاق متباينين ؛ ومادة مختلفة ؛ بل قد تكون لها مدلولات مختلفة فى وقت واحد ؛ أو تنتقل من مضمون لآخر ؛ وتكون المضامين مختلفة المستوى ؛ وقد تؤدى إلى نهايات مختلفة فى لحظة واحدة ؛ والخدمة التى تقدمها للقارىء قد تكون مركبة ومتغيرة .

لقد ذكرت أن الشكل الأدبى الذى يسمى قصة خيالية إنما هو كذب مسموح به ؛ لأن القارئ يرضى بالكذب عندما يتناول القصة ؛ وقد مضيت أقول إن الأفكار الخيالية الواضحة التى تعبر عنها دائماً قصة رخيصة يزول خطرها لأن القارئ يفهمها على أنها حلم يتمنى أن يحلم به ؛ وسوف أبين فى الفصل الثامن أن الجهد الذى تقوم به القصة هو أن تجعل خيالها الخاص مقبولا وكأنه شيء دائم . وهى تنجح فى ذلك أحيانا بصورة من الصور . وفى مقابل ذلك نجد أن الخيال فى الدراما يفهم على أنه محدود الأجل . والقصص الخيالية على المسرح — تكون بصورة أوسع مما فى القصة — أكاذيب يسمح بها ؛ فهى أحلام يدرك المشاهد أنه يحلم حين يراها . وفى نوع خاص من القصص الخيالية المسرحية ، وهى الدراما الموسيقية نجد العملية إرادية واعية وكذلك متناسقة ؛ فالذى يحلم ينحى مسروراً معنى الحقيقة فيما يتناوله من آثار واقعية ليمارس متعة خاصة ؛ وليستمتع بهذا الزيف عن طريق علمه بأنه زيف .

ويغنى الكورس فى « الصبر » (١) قائلا : « أيها القدر كن رحيما بقلبى الموجع ؛ وذلك حين قام « بنثورن » (٢) ببيع أوراق اليانصيب الذى اشترك فيه لمساعدة جمعية خيرية .

(١) أوبرا من تأليف جلبرت وسوليفان ظهرت عام ١٨٨١ تسخر من الحركة الجمالية «م» .

(٢) ريجنالد بنثورن شاعر شهوانى فى أوبرا (الصبر) التى سبقت الإشارة إليها «م» .

أيها القدر كن رحيما بقلبي الموجع

إنك مثلي معصوب العينين ؛ ولكنك لست أعمى

فارفع العصابة عن عينيك حتى ترى

وامنح الجائزة ؛ امنحها لى .

وقد علمتنا تصاريف الزمن أن المبتهل يضيع وقته سدى؛ ولكن الابتهال مع ذلك شيء ضروري . فما من أحد منا إلا ويكرره طوال حياته — ولا بد أن يوجد مكان لأدائه فى سلام ؛ إن عالم أوبرات سافوى — وهى شكل رائع للحلم المتناسق — إنما هو ملاذ تأوى إليه مثل هذه الابتهالات التى قد تكون مخجلة خارج المسرح ؛ ولكنها تقدم فيه بلا خجل ؛ بل لعلها تكون موضع ثناء .

إن سيارات الأجرة التى توصلنا إلى منازلنا ؛ وكل الظواهر التى تعلمنا أن نتقبلها فى مرارة على أنها حقيقة ، تمنعنا من تصديق سماع نغمة هادئة لصدى صوت قديم ، لحب قديم ، مات منذ زمن بعيد . والجزء الذى حنكته التجارب منا — والذى قد يشملنا لو أن الكون يجرى على منطق — قد يقبل هذا المنع ، بل لعله يجد راحة فيه . ولكن الصوت ذا الصدى لن يزول متحديا بذلك العقل والخجل ، وهو يصر على أن يهمس للقلب الأسيف « ابتهج » ، ولابد أن يبتهج ، وإلا متنا كأى عاشق جلبرتى[1] . ولا بد من وجود مكان يكشف فيه القدر القناع عن عينيه ، حيث يتوب الحب القديم فى إخلاص وبتفكير نادم ، وحيث تذرف الدموع السخينة — التى لا جدوى منها — على ميت فى غير إبانه يتوسل لابن يولنث[2] .

---

(١) نسبة إلى السير جلبرت (١٨٣٦ — ١٩١١) ، وهو كاتب مسرحى وشاعر ومؤلف روايات أوبرا ، عرف بالكتابة الهزلية القائمة على الخيال الواسع أو التناقض «م»

(٢) زوجة جنية للورد شانسلور وأم ستريفون وهو المقصود بالإشارة ، وقد جعلها جلبرت وسوليفان اسم أوبرا فكاهية مثلت عام ١٨٨٢ «م» .

وجوهر هذه المسرحية الخيالية أنها صارت حلما تحرص على أن تحلم به؛ لأنها تعرف بقدرة العالم الحقيق ومنطقه الذى يلازمه فى غير خداع؛ وتمضى قدما لتحدى الحقيقة والاستهزاء بالمنطق. وفى هذا الادعاء تضفى على المسائل العاطفية للجنس البشرى الدائمة الباقية هيبة، فى حين تكون موضع سخرية، والتسليم بقوتها يخفف من حدتها.

ولقد ذكرت الدراما الموسيقية لأن المبدأ يظهر فيها بوضوح شديد، وهو يتمثل — ولكن بصورة أقل وضوحا — فى القصص التافهة. إن مبدأ الحقيقة لايمكن أن ينتصر تماما، فسائلنا العاطفية التعسة المخجلة، والمؤثرات المفجعة فى حياتنا تستمر فى إنقاذها، ولا أدرى إذا كان من السخف البحث عنها لتهدئتها ولكنى أعلم جيداً أنه لا يوجد مانع قوى يحول بيننا وبين البحث عنها. وقد تعلمنا من العالم الحقيق ألا نهمل — ولو فى الأمور الظاهرة — وقاية أنفسنا، وألا نخطىء الرغبة فى الحقيقة. ومايحدث فى القصص التافهة هو أننا نسمح لأنفسنا بإهمال وقايتنا، لأننا نعلم أننا سوف نكون آمنين فى الفترة التى نكون فيها بين دفتى القصة. إننا نتقبل الحقيقة، ولكننا نحب أن نخفف من كبتنا، ولهذا لن تتوقف دوامة خيالنا. وقد رأينا أن هدف الخيال هو الكمال، ومادام الكمال مستحيلا فى العالم الحقيقى (أو من الواضح أنه مزعج)، فالخيال إذن تحول عن الحقيقة، والقصة العاطفية التافهة الرخيصة السوقية — ويمكن أن تضيف من الصفات ما يسعفك به الطب العقلى، أو الذكى الذى يتفق معك فى رأيك — تؤدى إلى الكمال الذى هو غاية الخيال. ومن أجل تحقيق الكمال يجب أن نتذكر أنه يضع الخيال فى صورة فنية، وهذا هو السبب فى إبعاد الخيال. والقصة الرخيصة لا تعود بنفسها إلى الحقيقة، ولكن القارىء — بعد الفراغ منها — هو الذى يعود إلى الحقيقة، فهو يغلق الكتاب، وعندما يفعل ذلك فهو لا يتذكر منه أى نوع من التخيل. ونحن نجرؤ أن نقول

بدلا من ذلك إن الخيال قد زال بعد أن تزود بالقوة فى صراعه المميت مع الحقيقة ، وهو يستمد القوة من أدب الحلم — أو على وجه الدقة من أدب الحلم الذى تعرف حقيقته . وفى هذا الصراع المميت أعتقد أن المعقولية تحتاج إلى كل ما تستطيع أن تحصل عليه من تعضيد ، ومن الذى يخاطر — أيا كان — برفض مساندة حتى أكثر الفنون تواضعا ؟

إننا جميعاً يمكننا أن ننال مانستطيعه من الفن ، ونحن نتناول الفن فى أى مستوى نكون مهيئين له حتى لو كان هذا المستوى مجرد قصة مصورة من نوع فكاهى . ومهما يكن المستوى فإن الفن احترامه . والشريان الذى يغذى أحط مستويات القصة هو الذى يهب الحياة لأعلى مستوياتها . والغابات المخصصة لصنع لب الخشب لتسجيل أحلام القصة السائغة ليست مخصصة من أجل مساندة الأكاذيب الفاحشة . وهناك نوع من القصص الخيالية — يسبق ما نسميه الآن بالقصة — قاوم كل محاولة متزنة لنقضه ، ونحن مضطرون للقول بأنه تلفيق تام فى تصوير الحياة ، ونعنى به الأسطورة ، والفولكلور ، والخرافة . وهذا النوع كاذب ، ولكنه ليس باطلا ، وهو لا يغذى الضلال . والقرود التى تجلس القرفصاء حول القاص تستطيع أن تميز الخرافة من الحقيقة ، وكذلك نوع القصة الخيالية التى تحاول محاكاة الحقيقة ، ولعلها تحاكيها فى الوقت نفسه الذى تستمع فيه القرود إليها . والقصص جميعاً أساطير مهما تكن ماهيتها إلى جانب ذلك . والقرود تستطيع التمييز الجوهرى ، ولكنها لابد أن تستمع .

وطبيب الأمراض العقلية يراقب يوما بعد يوم فى حجرة الكشف الرجل الضئيل وهو يتسلق ساق نبات الفول ليبحث عن المارد ويقتله ، ويرى العربة الفاخرة وهى تتحول إلى نبات القرع عندما تدق الساعة ، والأميرة تظل نائمة حتى يأتى الأمير فيقبلها وهى يقظة . ويعلم الطبيب جيداً وهو خارج حجرة الكشف — شيئاً أو أكثر مما سوف يحدث ؛

فالقزم حين يصل إلى قمة ساق الفول سوف يقابل المارد ويحطم رأسه ، مما يعد انتصارا لمبدأ الحقيقة، وإن كان انتصارا مؤلما . أو لعله سوف يصدق أنه قابل المارد ومزقه بسيفه مما يعتبر خداعا ، أو هو على أحسن الفروض عصاب (هلوسة) . ومما لاشك فيه أن مهمة الطب العقلى أن تعود به إلى الفرض الأول وهو معافى ، ولكن المهمة الأولى للقصة التافهة ، والمهمة الأساسية لجميع القصص الخيالية أن تهيء له التجربة الثانية فى سلام — أو فلنقل فى معقولية .

وما من أحد منا قتل مارداً ، أو قبل أميرة فى اليقظة ، ونحن ندرك أن ذلك لن يحدث ، ولكننا يا إلهى نتمنى ذلك جميعاً ! ولا يستطيع شىء أن يحول بيننا وبين التمنى . وفى المسرح المظلم للعقل حيث تمثل دراما القصة الخيالية نستطيع أن نكون — لفترة قصيرة — أقوى مما أتاح لنا الله أن نكون . وهذا هو سبب عدم اهتمامنا بكون القصة مبهرجة ، وعدم لعننا إياها إذا اعتبرها البعض جديرة بالاحتقار ، بدليل أن الناس يقرأون أدنى القصص . وفى استطاعتنا أن نقتل المارد ، كما يمكننا بالطريقة نفسها فى أعلى مستويات القصة أن نتمثل لحظة حب ، أو صداقة أو مأثرة ، بطريقة أكثر صفاء وقوة مما نحس بأنفسنا ، ولكن الجوهر يظل كما هو باعتباره قتل مارد . وكل ماحدث فى المستوى الرفيع للقصة مجرد عملية تهذيب ، فالخرافة قد عدلت طبقاً لمبدأ الحقيقة الذى هو تعريف مناسب للقصة الجيدة . فما نحلم به يطابق ما نشرع فيه عن طريق محاولة الهرب . ولا شك أن ذلك كله يدعو للأسى ، ولكنه أمر محتوم ، وهى حالة مقررة فى كل القصص الخيالية . وليس هناك داع للتساؤل عن مستوى القصة التى تصادف هذه الحاجة ، فنحن نطالبها أولا بتنفيـــذ الشكل بحيث يتم بصورة متناسقة ، وقد تكون ساذجة ، متناقضة ، أو غير حقيقية، ولكنها لو أعطتنا ما نحتاج إليه فسوف نظل إلى جانب أى تفاهة سوقية لتحقيق المثال

المنشود ، أما إذا أعطتنا القصة الشكل المؤثر ، والخطوط العامة تامة ، والمثال كاملا ، فنحن على استعداد لكى ندفع فى مقابلها أى ثمن قد تحدده .

* * *

وينبغى أن يكون واضحا الآن لماذا تكررت عبارة (فى سلام) فى أثناء هذه المناقشة ، ولكن قضية المدعى عليه قد بدأت فحسب .

فمن المؤكد أن كثيراً من القصاص ، حتى الكبار منهم ، مصابون بالعصاب (الملوسة) ، وليس فى هذا ما يدهش ، أو يدعو للضيق خوفاً على القصة . فحينما تضطرب أعماقهم يكونون أكثر استعداداً للإفضاء بأسرارهم ، حتى إننا نرى وليم بتلويتس قد نصح جيمس جويس بألا يحاول كتابة القصة ، لأن ما بنفسه من عماء ليس كافيا ليبنى عالما .

ودلالة النصيحة سيئة فى هذه الحالة ، ولكن القصة قد تبنى أولا تبنى عوالم من العماء . وكتابة القصة ربما تكون طريقة لكبح جماح العصاب (الملوسة) ، وقد تكون أحيانا تعبيرا عنه . وقد تكون طريقة لاجتياز حالة اضطراب عقلى (سيكوسيز) فى سلام ، ومدعاة لصحة العقل . وإذا صح ظنى فإن قصة « الغريب الغامض » كانت سببا فى بقاء مارك توين صحيح العقل . ولسنا فى حاجة إلى التوغل فى التاريخ ، ولا إلى البعد عن مكتب أى ناشر لنعثر على قصص تؤكد أنها كتبت للتغلب على جنون الاضطهاد (البارانويا) ، أو أى مرض عقلى آخر . ومرض العصاب (الملوسة) ، أو الاضطراب العقلى (السيكوسيز) — كما تعلمنا — هو تهيؤ بيولوجى أصلا ، ومن الصالح أن يعمل الكائن المصاب فى نظام لكى يعيش ، وبعض القصص تعتبر أيضا من قبيل هذا التهيؤ . وأعتقد — على حسب ما أرى — أن هذا الموضوع لا يعنى القارىء كثيرا ، فهو يهتم بما فى القصة نفسها ، لا بكيفية تكونها ، وهو يهتم بالقاص باعتباره كاتبا للقصة ، ولا يعنيه عقله إن كان فى محنة أو مرض . والعقل المضطرب اضطرابا عميقا قد يعبر عن المخاوف ،

وإرهاصاتها فى نفس كل إنسان ، سواء أكان ذلك لإفسادها أم لإفساد الحقيقة . وهى تعبر عن معنى الهدم للقوى اللاواعية فى إفسادها للحقيقة . ويجب أن نتذكر أن طيف الشخصية فى الطب العقلى يتوافق تماما مع الأشياء الحقيقية ، ويكون هذا هو الشأن فى الكون — والطيف — وهو فكرة أفلاطونية — يمثل له بالكائنات التى تعيش تحت لحاء الشجر ، أو تحت الأحجار فى قاع جداول المياه ولكن لا يمثل له بالكائنات التى تنتشر بطريقة معقدة . ويجب أن نتذكر وجود مخاوف حقيقية وثابتة ، وأخرى عصابية ، كما ينبغى أن نذكر أن أى ذكاء لا يواجه الحقيقة بقدر من الوحشة والخوف والتقزز ، ليس بالذكاء الكامل ، أو أن صاحبه فى أى تعريف للطب العقلى يعتبر غير عاقل .

كتب لى صديق يقول : «إن الأطباء يمكنهم شفاؤنا من الحمى القرمزية أو الالتهاب الرئوى ، ولكنهم غير قادرين على نجاتنا من الموت » وهو يذكرنى بالفكرة الأفلاطونية التى يؤمن بها أطباء الأمراض العقلية ، وهى أن العقل المتحرر من الخوف العصابى ربما يواجه الحقيقة بشجاعة وثقة ، ولكنه إذا لم يواجهها فى الوقت ذاته بحذر متشكك على أساس الخوف والاشمئزاز لم يكتب له البقاء . وكذلك العقل الشديد الاضطراب بسبب شحذه وحدته باضطرابه ، يمكن أن يقدر الأشياء الحقيقية تقديراً صحيحا ، كما تقدر العواطف الحقيقية ، والسلوك الحقيقى . ولا يعنى قارىء القصة كثيراً أن يعرف أى طريق سلكه العقل المضطرب ، ولا ما إذا كان قد سلك طريقين ، ولكنه يستفيد كثيرا إذا تتبعه فى أى طريق .

وجوهر فكرة قتل المارد فى أحد أشكاله يبرز بوضوح ليؤدى إلى خدمة ضرورية أخرى تقدمها القصة للروح الإنسانى . وقد رأينا أن القصة الخيالية تملك أحياناً أن تبدد أوهامنا فى سلام ، ولكن من وظائفها فى أى مستوى — حتى فى تمام نضجها — أن تؤكد الأوهام الرئيسية التى يجاهد

الأطباء العقليون أحيانا فى طردها . والقصة الخيالية دائماً — وخاصة فى تمام نضجها — تمنحنا فرصة ثانية ، فترى قارئا يقول فى نفسه : لماذا إذن أهملتها مرة وإلى الأبد ؟ لقد أسأت التصرف ، وكنت أشد ضآلة وجبنا وخسة وهوانا وذلا مما أحتمل فى قرارة نفسى ، ولكن فى بضع ساعات ، وفى إقدام رجال عظام — ولو أنهم مهزومون — أستطيع أن أعدل الميزان وأستأنف الحكم ، بضع ساعات فقط ، ولكن فى الخيال . وهكذا تسمح لنا القصة بلقاء الكارثة بشروط مقبولة ، بينما لا تسمح الحقيقة بذلك .

* * *

ولكن من الذى قال إن العقل الشديد الاضطراب بسبب الحقيقة يكون بالضرورة عصابيا ؟ ومن الذى يقول إن القصة يجب أن تقترب من الحقيقة ويكون الطب العقلى رائدها ؟ يجب أن نفترض أن بعض القصاص قد تحرروا من عبودية قواهم اللا واعية ، وطهروا عقولهم ، وعرضوها لضوء الشمس ، وهواء الجبل المعطر بأريج الصنوبر . ونستطيع أن نفترض أن بعض القصاص لم يحتاجوا إلى هذا الخلاص ، وأنهم لم يكونوا موثقين بشدة ، بحيث لا يستطيعون أن يتعاملوا بطريقة عاقلة مع العالم الحقيقى ، أو يزاولوا عملهم الذى يحاول محاكاة هذا العالم . وهم يرون أنفسهم — عندما يحللونها — موهوبين ، كذلك عند مقارنتهم أشخاصهم بغيرهم من الناس ، ويرون أنفسهم قادرين على التناول الصادق للدوافع والانفعالات التى تنبع منهم ، وقادرين على نقل انفعالاتهم الخاصة إلى غيرهم ، وانفعالات الآخرين إلى أنفسهم ، وهم بذلك كله يعدون أنفسهم ليقولوا لنا كيف يرون العالم فى اعتقادهم . ولا ينبغى أن يبخس أحد فعالية وسائلهم التى يستخدمونها ، أو يستهين مقدما بصحة نتائجها .

ومثل هؤلاء القصاص يغفلون عن عمد ما يفعله آخرون قسرا أو غفلة ، وهم يؤدون عملهم بوعى ، بينما لا يزال آخرون يعملون بلا وعى نتيجة

لمؤثر ما . ولا يهم فى كثير أو قليل كيف يصور القصاص — على اختلافهم ومهما تنوعت الطرق — الحقيقة التى تقاوم إلى حد ما كل التجارب التى نسعى بها إلى الحقيقة فيما عدا تجربة ممارستها . ويبدأ المجهود بالخيال الذى قلنا عنه إنه تحول من الحقيقة ، ولكننا ذكرنا أيضاً أن الخيال هو الكمال الذى ننشده ، والاندفاع إلى الكمال يمكن أن يكون قويا حتى ينتهى بالعودة إلى الحقيقة .

وعند هذه النقطة تماما نجد « فرويد » قد حدد وظيفة الفن ، فقد ذكر أن الخيال يمكن النظر إليه فى البداية كلعبة الأطفال التى لا يعتبرها على الإطلاق مجرد لعبة، بل يعتقد أن لها غاية خطيرة ، ولكن الخيال فى النهاية يصبح مثل النشاط الخفى لعقول البالغين التى عرفنا قدرها . وخيالات الفنانين فى مبدأ أمرها تكون نفس الشىء ، فالفنان : « رجل يتحول بطبيعته عن الحقيقة ، لأنه لا يخضع للمطالبة بإنكار الرضا الغريزى كما يصدر لأول وهلة » ، ولكنه أيضاً رجل بحكم طبيعة موهبته يوفق بين الحاجة إلى معرفة الحقيقة والحاجة التى تقع فى صراع حاد معها ، وهى الرغبة فى إيجاد المتعة . « إنه يجد طريقا للعودة من عالم الخيال إلى الحقيقة ، وباستخدام مواهبه الخاصة يصوغ خيالاته فى نوع آخر من الحقيقة ، بحيث يحسبها الناس كأنها انعكاسات قيمة للحياة الحقيقية » . وإنها لكذلك مادامت صحيحة . و«فرويد» يضع الفن فى مرتبة أعلى من أية وسيلة أخرى لخدمة مبدأ الحقيقة . والقاص — حسب قدرته — يستطيع أن يعثر على حقيقة التجربة الإنسانية ويعبر عنها . كما أنه يستطيع — إلى حد ما وبطريقة تراجيدية بالضرورة ، ولكنها سامية فى النهاية — أن يضع أحكاما صادقة على أشياء حقيقية[1] . ولذلك عندما نحكم على قصة سيكلوجية

---

(١) هذه هى الفقرة التى أشرت إليها فى ص ٦٨ . وفرويد يقرر هنا مايعتبره الهدف الرئيسى للفن ، وفى مواضع أخرى يناقش فى إيجاز بعض الفوائد التى يجنيها الفن من الخيال . والفقرتان اللتان أثبتهما فى هذا الجزء استقيتهما من كتاب « اصطلاحات فى ضوء

عظيمة ، لا أنظر إلى التهرب من الحقيقة باعتباره أمراً ثابتاً ، فالقصة قد تؤكد الحقيقة متى أرادت . ولكنى استشهدت بفرويد لمجرد أنى أحس أنى أنقل عن الكتاب المقدس ، لا لأن شهادة عالم نفسى ضرورية . وقد أثبتت وسيلة الفن أنها دائماً محببة إلى البشر . ومن بين مميزات القصة الخيالية أنها تستطيع فى بعض الأحيان أن تقول « هذا الذى هو كائن » والناس الذين يصدقونها لا ينخدعون ، وتظل قصة خيالية ولكنها تصبح مع ذلك مطابقة للواقع .

ولنقف عند هذه النقطة قليلا ، فقد رأينا أن الناس يسألون القصة الخيالية دائماً قائلين : ماهذا الذى يحدث لى؟ بماذا أشعر ؟ أى طريق سلك؟ ماهو الحل ؟ هل كان الفشل بسبب نقص مسمار فى نعل الفرس ؟ والمرء الذى يجيب عن هذه الأسئلة صادقا لا يمكن أن يكون به نقص أو خلل، بغض النظر عن الطريقة التى يتبعها فى الإجابة . وتقول القصة الخيالية فى إحدى مراحل تطورها « هذا حدث » أو « هذا الرجل بهذه الكيفية » أو « هؤلاء الرجال بهذه الكيفية » ، أو « هذه هى العاطفة » ، تقول ذلك وتحملك على تقبل ما قيل ، فإما أن تصدقها وإما أن تتركها ، فالفن قد أظهر تجربته .

= مبدئى الأداء العقلى » وكتاب « بحوث فى علم النفس التأملى » وقد اقتبستها لإيجازهما ، ولكنه يقول المضمون نفسه مطولا وأكثر حركة وإشارة إلى الثقافة الحديثة فى كتابه « الحضارة وأوضارها » وانظر أيضاً الفصل الثالث والعشرين من السلسلة الأولى من « محاضرات تمهيدية » . ومما يرثى له أن فرويد لم يوسع مكاناً للفن فى دراسته النفسية، أو يدرسه دراسة مفصلة . صحيح أن له مكانا رئيسياً ولكن فرويد كان رجلا واسع الثقافة ، وقد أشار للفن بطبيعة الحال لتأييد فكرة أو تصويرها ، وسلم به جدلا باعتبار أن قراءه سوف يحذون حذوه . وعلى أية حال فإن من اليسير تتبع أفكاره من خلال كتبه وخاصة « تفسير الأحلام » و « ثلاث مقالات فى نظرية الجنس» و « مستقبل الوهم» ، والمجلد الرابع من « أوراق مجموعة » يتضمن مقالات تدور حول الموضوع الذى ناقشه ، وخاصة « الطبقى » ، و « صلة الشاعر بحلم اليقظة » ، و « الحدث فى الأحلام من مادة الأساطير» ، و « فكرة التوابيس الثلاثة » ، و « موسى لميخائيل أنجلو » ، و « ذكريات الطفولة من الشعر والصدق » .

وهو جاد فى إظهارها ، فإذا بلغ حد الامتياز ، كان إظهاره للتجربة نهائياً ؛ لأن الإنسان عندئذ يكون قد أظهر معرفته بالإنسان .

وروعة التأليف فى قصة «طريق آل جرمانت»(١) The Guermantes Way تصل إلى ذروتها فى الفقرة التى يستعد فيها دوق ودوقة جرمانت للذهاب إلى حفلة الأميرة . وتحفل الثلاثون أو الأربعون الصفحة التى تصور هذا المشهد بإشارات إلى حدث سبق فى هذه القصة ، وفى قصتين سابقتين . والزمن أو الفترات فى قصة «الزمن الضائع» تتألق خلالها كالظل الذى يتحرك قبل هبوب النسمات عبر جدول ماء . وكل مادة فى هذا الإنتاج المعقد توحى بأن الحياة نفسها سوف تتفتح للقارىء وتحتويه . وفى خلال مناقشة تضمنت حقباً من تاريخ آل جرمانت ، وتصف الألقاب والصفات الوراثية فى فرنسا ، والدريفوسية(٢) ، والمعرض الفنى للدوق ، وصور أوسمة فرسان المعبد التى قدمها «سوان»(٣) ، ولمحات مطرزة لأشخاص ، ومواقف بديعة التصوير — فى خلال هذه المناقشة تدعو الدوقة «سوان» لمصاحبتها هى والدوق فى زيارتهما لإيطاليا فى الربيع القادم ، فيرفض «سوان» ويضطر إلى تفسير رفضه بأنه سوف يموت قبل الربيع القادم . ويتلهف الدوق على العشاء بينما تحدث ضجة فى أثناء تبديل الدوقة لحذائها ، إذ تختار الأحمر بدلا من الأسود ، وظلت هى والدوق يندداًن بالتدخل الوقح ، إذ كيف يموت صديق فى لحظة ذات أهمية اجتماعية ، ثم يغلق باب العربة بشدة تاركا الرجل المحتضر ومعه دعوة الدوقة وصياح الدوق «سوف تعيش حتى تدفننا جميعاً» . وبذلك

(١) هى جزء من قصة مارسيل بروست التى سبقت الإشارة إليها «بحث عن الزمن الضائع» ، وقد أصدرها ما بين ١٩١٣ ، ١٩٢٧ فى ١٦ جزءا ، وهى شبه ترجمة ذاتية . «م» .

(٢) نظرية تأييد براءة دريفوس وهو ضابط فرنسى من أصل يهودى (١٨٥٩–١٩٣٥) حوكم بتهمة الخيانة وصدر عليه الحكم ، وقد وقف أميل زولا إلى جانبه ونشر خطاباً مشهوراً لتبرئته بعنوان : «إنى أتهم» . «م» .

(٣) شخصية رئيسية فى قصة طريق آل جرمانت «م» .

تنتهى القصة . وباعتبارها قصة خيالية نلاحظ أشياء كثيرة فيها — وخاصة فى مقدمتها — تبدو أنها بمثابة قرار ليس له استئناف ؛ فالشىء قد حدث بالفعل . وهى تجربة متخيلة ، ولكنها بلا شك الشىء المجرب حقيقة . فمهما حاولت أن تصفها فسوف تجد أنك تنتزعها من الحياة . . . فنحن نعرف الوقت من تحركات النجوم التى نقنع أنفسنا بأنها حقيقة ، ولكن معرفة الوقت تتضمن أيضا أوقات النهار السماوية والأرضية التى تكون متخيلة .

وهذا مشهد من قصة عظيمة ، ولكن القصة الخيالية الجيدة تفعل الشىء نفسه بصورة دائمة . فما تقدمه صحيح ، لأن الخيال مقبول كالحقيقة . ومن الآن فصاعدا ينبغى أن يرجع إليه القارىء كما يرجع إلى أى حدث تاريخى ، أو إلى أى موقف حدث له فى الماضى ، فقد حدث له ، ولابد أنه ترك أثراً طفيفاً فيه ، كما يفعل الحدث التاريخى فى حياته . إنها عملية سحرية تلك التى تحول الشىء المطبوع الجامد إلى حياة ولو بطريقة من الطرق ، أو لمجرد فترة قصيرة .

* * *

ليس هناك ضرورة إذن للتحدث عن الخيال ، فهو تجربة تعويضية ولكنها تجربة على أى حال ، تعتبر مجرد جزء من العملية السحرية . وقد أشار الدوق — فى أثناء حديثه لسوان الذى كان يحتضر — إلى أن تأخر الدوقة سوف يصيب كليهما باضطراب قبل الغد ، وقد تطلب استحضار الموقف الذى يمثله هذا الحديث ترتيبات طويلة ومعقدة لتفصيلات بالغة الدقة ، وهى جميعاً متقنة وصحيحة ، وقد استبعد فيها كل ما هو غير صحيح . ولهذا فإن المشهد لا يمثل تجربة صادقة ، ولا يكشف دخائل الناس الذين خاضوا هذه التجربة فحسب ، ولكنه يبرز مضمون كل شىء . والقصة ينبغى أن تقرأ — كما سبق أن ذكرت — بتصديق ودهشة معا ، فهى لا تروى لنا ما حدث فقط ، ولكن معنى ما حدث أيضاً . فالقاص قد مثل الحياة تمثيلا

تخيلياً ، وبعمله هذا يكشف لنا عن كثير من خفايا الحياة التى قد لانصل إليها بأنفسنا .

إن القصص تزيد من تجاربنا ، وتقرب رؤى العمر لتجعلها فى مدى القراءة ، وبهذا تكشف لنا حيوات أكثر مما يتاح لنا رؤيتها فى مدة حياتنا . وتزال الأوشاب من هذه الحيوات حتى نقتنع — بحسب قدرة القاص وقدرتنا — بأننا نفهمها . وأكرر أن الخيال موجز وقراره غير عميق ، ولكن تلك الحيوات تظل ماثلة أمامنا ، بل إن قدراً مما نعرفه عن الإنسان وظروفه إنما يصل إلينا عن طريق البوابة التى تفتحها القصة لنا ، وقد أصبحت هذه النقطة جلية الآن ، فاللهب قد ازداد حرارة وأخذ ضوؤه يشتد . وسواء أكان يسطع على رعب حياة أم اعتدالها أم قوتها فإن شيئاً قد أضيف إلينا . ولا شك أن كلا منا لديه — ولو قدر ضئيل — من حسن الفهم والحكمة والثورة ضد الامتهان ، ولكن قدراً مما لدينا يأتينا من حقيقة أننا نظرنا فى صفحة ورأينا أناسا واقعين فى حالة من الحالات .

وتمضى العملية السحرية قدما ، فالطب العقلى لايزيل الطبقات المتتابعة وحده ، تلك التى تغلف الحياة ، فالفن أيضاً (إلى جانب صدمة إدراك الشىء الحقيق وإدراك معنى فيه) يضيف صدمة أخرى حين يوصلنا إلى الضباب الذى يجثم فيما دون ذلك . ولو أن جوهر القصة كان من الدقة بحيث يمكننا من أن نسير على طول ساحل الحياة فى بضع ساعات ، ونكتشف المجهول فى الداخل ونحن على الشاطىء ، لأدى بنا إلى غرابة غير مألوفة . وإذا كانت النماذج المصغرة للقصص الخيالية تجمع ما يجب أن يعلم فى البلاد البعيدة عن « هنرى ثورو » ، فإنها تجمع أيضاً الغموض الذى يحاول أن يستجليه كل الرحالة .

فالمحيطات الغامضة تماثل المشهد الذى استقيناه من قصة « طريق آل جرمانت » الذى قلت عنه إنه التجربة الكاملة ، أو تماثل قصة لا تبعث على

الرضا التام ، ولكنها تتوهج بعظمة مفاجئة كما حدث فى « لورد جيم »(١) Lord Jim حين لجأ « مارلو » إلى « ستاين » ليسأل عن الحكمة التى تنفع « جيم » . والحيل الفنية التى أحدثت التأثير فى تلك القصة كانت أبسط بكثير من تلك التى استعملت فى « طريق آل جرمانت » ، وإن كانت تامة من ناحية المهارة ، وجوهر المشهد يكاد يكون مشتتا بسبب شح الكاتب من ناحية الشخصيات؛ فهناك رجلان فقط يتحدثان بضع صفحات عن رجل آخر ، ولكن لا يوجد اختلاف بين المشهدين حول الحقيقة . وكلاهما يتكون من أحداث شديدة التوتر ، مشحونة للغاية ، حتى إن القارىء يقرؤهما وكأنه يمسك أنفاسه . فالشىء الحقيقى يحدث حين تشاهده ، وما يحدثه قاص فى شخصية « ستاين » و « دوق جرمانت » يرجع إلى إنسان كامل وإلى شخصية كلية . بل أكثر من ذلك أن الحالتين قد بلغتا الغاية بحيث يدرك القارىء أنهما حقيقتان لا بسبب هذين الرجلين فحسب . بل بسبب كل الشخصيات أيضاً ؛ إذ تجد نفسها زاخرة بالحياة . وجوانب المضمون فى القصة تكمن فى طبقات الواحدة تلو الأخرى ، والقصة لا تكشف عن خبايا الحياة فحسب ، ولكنها تنتقدها أو تمدحها بتسليط ضوء قوى عليها .

وفى كلا المشهدين نجد مؤثراً خاصاً يتمثل فى تحركات « ستاين » حول مصباح حجرته ذى الغلاف الزجاجى ، فهى تشبه تماما تحركات الفراشات التى تنعكس على ضوء المصباح . وهو يتحرك بينما يتكلم داخل وخارج الضوء ، فى الظلال وفى الظلام ، وفى النور . « ويخرج صوته قوياً بصورة غير عادية ، وبينما هو كذلك ألهمه فى خلال العتمة وحى من المعرفة » . وحركة القصص الصادقة تكون فى أكثر من مكان فى وقت واحد ، فهى داخل الضوء وخارجه ، وداخل العتمة والظلام وخارجهما . وعن طريقها نلمس غموض

(١) قصة لجوزيف كونراد ، وهو روائى انجليزى أصدرها عام ١٩٠٠ م .

وغرابة حياتنا وكل الحيوات الأخرى ، إذ يوجد وحى للمعرفة فى العتمة بعيداً عن الضوء .

ولا ضرورة للإلحاح على الشيء الواضح أو الإسهاب فى الجدل حول الفكرة القائلة بأن التوليد فى مقدمة خاطئة لايمكن أن يكون موضع اتهام ، بمعنى أنه لا يمكن أن نحمل القصة إلى نهاية غير نهايتها التى تصلح لها . وكم يسعدنا أن نصدر حكمنا على العالم — بطريقة ثابتة — بناء على تمثيل القصة الخيالى له ، وكأنما نعتمد على حقيقة ، ولو أن هذا التمثيل يبدو أحياناً لإدراكنا أقل من الحقيقة . ولكن القصة قد وسعت أفقنا وزادت حصيلة تجاربنا ، وساعدتنا جميعاً على أن نحيا حياة أكثر رحابة .

ويمكن القول بأن عمل القاص لا يضاهى ميدان الطب العقلى ، فإذا ألزمت القاص بالطب العقلى فإنك سوف تفقد قاصا دون أن تحصل على طبيب . وسوف تفقد كل ما توصلنا إليه وهو ما يصح أن نطلق عليه اسم الألفة ، فالقاص يعمل لا من أجل شفاء مريض ، ولكنه — إن جاز لى أن ألخص كل ما ذكرناه — يقنع القارىء بأنه ليس وحده ولو لفترة يسيرة .

وليس للطب العقلى دعوى ارتباط بالقصة ، بل لعله يتحلل من شكه ويدرك أن اقتراب القصة من الحقيقة — ولو أنها مختلفة تماما عن حقيقته — إنما يشبه الشيء الثابت ، ولكن إلى حد غير مطرد القياس . فإذا أطاحت بنا جميعاً مياه العاصفة ، نجد طبيب الأمراض العقلية يقود السفينة الغارقة إلى اليابسة ، أو على الأقل يساند من فيها حتى يستردوا أنفاسهم ، ولكن القصة تجعل الغارق يدرك أن هناك من يسبح إلى جواره . ويأخذ الطب العقلى على عاتقه أن يوصلنا فى النهاية إلى الخضوع للقوانين التى وضعتها الآلهة ، ولكن الفن يسمح لنا بتحدى الآلهة والقول بأن قوانينهم عديمة القوة . وقد يبين الطب العقلى للمرء الذى يخسر المعركة أنه يستطيع أن يبقى سليم العقل ، ولكن الفن إنسانٌ وطن نفسه على الموت سليم العقل فى الحرب التى يعلم — وهو يخوضها — أنه لن يكسبها .

الفصل السابع

نحو شكل طبيعي

لقد انتهينا من دراسة القصاص باعتبارهم ذوى إحساس ، ونبدأ الآن في دراستهم باعتبارهم ذوى مهارة فنية . وأى دراسة نفسية أعول عليها سوف تكون مرتبطة بإيمان القارىء بأن كل ماذكرته آنفاً كان على سبيل الفرض ، والقارئة روث مارتن لم نخترها على أنها نموذج للحاجة إلى القصة والدافع على القراءة ، وهما الشيئان اللذان تتبعناهما دون تعمق — ولكن باعتبارها — كما سبق أن قدمناها — امرأة تحب قراءة القصص . ولفظ «اللاشعورى» لايمكن أن يختفى تماما من هذا النص ، ولكننى حين أستخدمه الآن أخشى أن يصبح وسيلة شريفة معتادة للدوران حول أكثر مظاهر مهارة القاص بعدا عن التعريف .

وقد ذكرت أنه يوجد حكم نقدى مطلق وحيد ، وهو أن القارىء إذا ترك القصة دون أن يفرغ منها عندئذ تكون المحكمة العليا قد أصدرت قراراً لايمكن استئنافه . فالقصة تكون قصة مادامت هى مقروءة ، وعمل القاص الأساسى أن يجعل القارىء يستمر فى قراءته . وهو لن يستمر فى القراءة إلا إذا استهواه مايقرؤه ، أو فلنقل مادام يؤمن بصدق مايقرؤه . فالعمل الأساسى للقاص إذن هو إغراء القارىء بالاستجابة للتعابير الخاصة لقصة معينة ، وإقناعه بأن ما يحدث فى صفحاتها إنما يقع حقيقة ، وبأن هذا الذى يقع يحدث لأناس كالقارىء تماما فى تكوينهم وحكمهم . وبأنهم يسلكون سبلا يتقبلها باعتبارها شيئا عاديا بالنسبة لهم فى الظروف التى تبدو متلائمة مع الحياة والأحداث كما يفهمها ، ومتوافقة مع الدقائق الخاصة بالحياة والأحداث التى تصفها القصة . وقد شرحت الفكرة بهذه الطريقة

لابين ما أغفله تعريف كونراد(١) المشهور للقصة بأنها « تجعلك تسمع ، تجعلك تشعر ... وقبل ذلك كله « تجعلك ترى »(١) وهذه ليست الحقيقة كلها ، فالقصة تترك المنطق الداخلى للشيء مسموعاً ومحسوساً ومرئياً . وأهم من ذلك أنها تغفل الحالة الديناميكية التى شرحناها وهى ارتباط القارىء بهذا المنطق الداخلى ، ولزيادة الإيضاح نقول إن القصة تجعلك تسمع وتشعر وترى إلى حد تصديقها ، فهى تربطك بالأحداث فى الصفحات والعلاقات بالشخصيات بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أن منطقهم وعواطفهم مرتبطة بك .

تلك إذن هى الصنعة ، وسوف أفترض أن تكون فى العادة شعورية متعمدة ، ولو أن كثيراً مما يبدو لا شعوريا أو غريزيا يعتبر فى المهارة الفنية مفتقراً إلى الصياغة ، وقد لايستطيع الفنان أن يقول فى وضوح (وهذا الحكم ليس مطلقا) ماذا فعل بالضبط ، أو لماذا فعل ذلك ، ولكنه فى أثناء عمله استخدم النقد والحكمة ، وكلاهما فى قمة الشعور ، إن لم تكن لهما قوة تحليلية . والقصاص يتراوحون فى قدرتهم التحليلية بين أدنى درجة وأعلاها ،ويبدو أن بلوغ أحد الطرفين فيه بعض الضرر . فالكاتب إذا لم يستطع أن يحلل تأثيراته فإنه سوف يسىء الحكم عليها للغاية . والقدرة التحليلية كثيراً ماتجعله يضل بين أمرين ، كلاهما عديم الأثر ، وينتهى به الأمر إلى التركيز الشديد على الطرق التكنيكية (الحرفية) ، أو التجارب التكنيكية ، مستهدفا التجربة نفسها . والاهتمام الزائد بالتكنيك يشير عادة إلى ضعف قوة الإبداع ، كما أن الاستهانة به تدل على ضعف الذكاء .

---

(١) جوزيف كونراد (١٨٥٧ — ١٩٢٤) روائى انجليزى من أصل بولندى تدور حوادث قصصه حول البحار الجنوبية ، ويجمع بين الواقعية والخيال الرومانسى ، ومن أهم مؤلفاته : « أولاد البحر١٨٩٧ » ، الورد جيم ١٩٠٠ ، العاصفة الهوجاء ١٩٠٣ السهم الذهبى ١٩١٩ وغيرها «م» .

و « التكنيك » كلمة تستخدم لتسمية الوسائل التى يستخدمها القاص ليؤدى العمل الذى يريده ، وليحقق بطريقة فعالة الغاية التى نصب نفسه للوصول إليها . ومن المؤكد أن القارىء لايفكر فى القاص باعتباره صانعا ، ولا تعنيه المذاهب الفنية التى يسير عليها ، أو لعله يدركها بصورة غامضة . والقاص حين يقرأ إنتاج قاص آخر يهتم بالصنعة اهتمام أى صانع يضع نفسه مكانه ليرى كيف يمكن التغلب على المشكلات التى تصادفه لإتمام عمله. وعلى أية حال فإن هذا الاهتمام من محترف يكون عدائيا لمن يحكم وحده على القصة بينما نجد القارىء العادى أفضل من هذه الناحية ، لأنه حر تماما فى ممارسة تأثير القصة عليه دون اعتبار للوسائل التى أدت إلى إنتاجها .

ومع ذلك فاهتمام أى قارىء بأية قصة ترعاه وتوازره الوسائل الفنية . ومهما يكن إعراض القارىء عن الاهتمام بهذه الوسائل ، فإنه دائم التعبير فى الحقيقة عن أحكام تكنيكية (حرفية) ولو أنها ساذجة فى الغالب . والقارىء الذى ينتهى من قراءة «عنبر وإلى الأبد» يلاحظ أنها طويلة جداً ، فقد عبر عن رأى فى « التكنيك » دون سواه ، لأن مجرد طول قصة إنما هى مسألة تكنيكية خالصة . وهو يمضى فى التحدث عن أمور تكنيكية حينما يعارض استخدام القاص المصادفة ، أو إذا حل مشكلة فى القصة بطريقة مستهجنة أو غير طبيعية . وحينما ينتقد سلوك شخصية فى أحد المشاهد على أساس عدم ترابطه مع المشاهد الأولى فى إبراز الشخصية فإنه قد يتهم القاص بغباء الإدراك أو نقص الذكاء ، ولكنه يلاحظ فى الغالب أن إحدى المشكلات التكنيكية الشديدة التعقيد فى كتابة القصة لم تحل .

هذه إذن أحكام تكنيكية (حرفية) ولو أن القارىء لايدركها على هذا النحو فهو يسجل تأثير القصة عليه ، ولا يملك الوسائل المكونة لهذا التأثير . فهو قد يخبرك بأن « آرنولد بنيت »[١] رائع أو كثير التفاصيل ،

(١) قصاص إنجليزى وكاتب مسرحى وصحفى (١٨٦٧—١٩٣١) له عدد كبير من القصص الناجحة . «م» .

ولكنه لايقدر متى تكون التفاصيل كافية أو ماهى حدود الروعة والإتقان . فلعله يقول عن فقرة رائعة لتوماس مان[1] إنها طويلة مجهدة ، أو إنها بلامغزى ، لأنه لايدرك متى ينبغى أن تتوقف ، أو كيف فقدت مغزاها ، أو ماهو المغزى الذى فقدته . وقد يثنى على حوار « همنجواى » لطبيعيته دون أن يعرف مكونات الطبيعية فى الحوار ، أو يعجب بالرعب المتلاحق فى إحدى قصص « فوكنر » دون أن يفكر فى البناء الذى يقيمها . فاهتمام القارىء إذن منصب على النتيجة التى يحدثها التكنيك .

ولكن كتابة القصة تتضمن الحل الدائم للمشكلات التكنيكية . وقد يعالج القاص هذه المشكلات من الناحية النقدية على أساس نظرية أومبدأ ، أو من الناحية التجريبية على أساس تجربة سابقة ، أو من الناحية الفطرية بحسب العـــادة والإحساس ، ولكنه ينبغى أن يحلها . وهو لايعطيها معظم اهتمامه ، ولكنها ماثلة دائما ، كما أنها قوة مسيطرة فى العلاقة بين القاص والقارىء .

ومادمنا قد سلمنا بهذه الناحية فلابد أن نصفها . إن الصنعه الفنية لا تستغرق معظم اهتمام القاص ، ومع ذلك فلابد أن يكون صانعا مؤثراً ، أو لن يكون قاصا على الإطلاق . وينبغى أن يكون على درجة كافية من المهارة ؛ لأن القدر الضئيل منها ليس عنصراً فعالا فحسب ، بل هو شىء أساسى لا يمكن الاستغناء عنه ، وتعظمُ أهميته إلى درجة لايدركها معظم القراء ، أو يعتقدها كثير من النقاد ، أو يحسها بعض الكتاب . وقيمة القصة تعتمد على شخصية الكاتب ، وإلى أى مدى يحس الحياة التى يصفها .

---

(١) قصاص ألمانى (١٨٧٥ — ١٩٥٥) هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ ثم هاجر مرة أخرى إلى سويسرا عام ١٩٥٣ ، نال جائزة نوبل عام ١٩٢٩ ، وقد اهتم فى قصصه بمعالجة المشكلات النفسية والمرضية واستخدام أفكار فرويد . ومن أهم قصصه بودنبركس ١٩٠٠ ، ترستان ١٩٠٢ ، تونيو كروجر ١٩٠٣ ، الموت فى البندقية ١٩١١ ، يوسف وإخوته «م» .

وسوف نفضل دائماً القاص الممتاز الشخصية وإن كان صانعا من الدرجة الثانية لأنه أعلى مستوى من صانع الدرجة الأولى الذى تكون شخصيته من الدرجة الثانية . ولا شك أن فعالية تأثير الشخص باعتباره قاصا إنما هى مسألة مهارة أساسا ، ولا تعوضها إلا عظمة فى التفكير أو الروح أو الحافز الداخلى . وعظمة التفكير أو الروح أو الحافز الداخلى أو الإحساس بالحياة أو الجمال أو السمو أو اليأس لا يمكن لأى منها وحدها أن تخلق القاص ، فأشكال القصة ينبغى أن تلتزم بها موادها قبل البوح بمضمونها . فالقصة ليست شيئاً بنفسها ، وهى لا تكون قصة إلا إذا قرئت ، والصنعة الفنية وحدها هى التى تجعلها مقروءة . وعندما تكون عند الحد الأدنى من المهارة الفنية أو فوقه بقليل فإن ضيق أى شخص بها لأول وهلة يعنى التحسر على أن القاص لم يكن لديه القدر الكافى من المهارة الفنية . لقد ذكرت من قبل أننى أعتقد أن « توماس وولف » قاص ردىء ، وأنه لا سبيل للدفاع عنه ، فهو لم يستطع أن يكتب خيراً مما فعل . وقد لا يوافق أحد على هذين الحكمين ، ويعتقد أن « وولف » لو استطاع أن يضع شكلا آخر لمادته ، فربما أصبح أفضل بكثير مما كان عليه. ولقد قصدت الطبيعة أن تهب إنجلترا قاصا عظيما فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ولكن البيضة انقسمت انقساما فتيليا(١) لتنتج صورة ثنائية الشكل كصورة المرآة: الدوس هكسلى (٢) بكل ذكائه ومهارته ، و د . ه . لورانس(٣) بكل ما لديه من إحساس مع

(١) اصطلاح فى علم الأحياء ، وهو يعنى انقساماً يتضمن أليافا بروتوبلازمية «م».

(٢) كاتب إنجليزى (١٨٩٤ — ١٩٦٣) اشتهر بقصصه التى وصف فيها المجتمع الإنجليزى المعاصر وصفاً لاذعاً ومنها الحديقة العجيبة ١٩٢٣ ، فاقد البصر فى غزة ١٩٣٦ ، العالم الطريف ١٩٣٢ «م» .

(٣) ديفيد هربرت لورانس (١٨٨٥ — ١٩٣٠) قصاص إنجليزى عالج الانفعالات الطبيعية الفطرية والقوى الغريزية التى يخضع لها الإنسان ، وأهم قصصه : أبناء وعشاق ١٩٠٣ ، قوس قزح ١٩٢٥ ، نساء عاشقات ١٩٢٨ ، عشيق الليدى تشاترلى ١٩٢٨ ، «م» .

عدم اهتمامه بالشكل . أو لنأخذ تيودور درايزر(١) مثلا . إن من غير المحتمل أن يظل فى رأى الجيل الحالى من أساتذة الآداب الجامعيين الذين تعلموا على يد ه — ل منكن(٢) نموذجا للحيوية التى عادت للقصة الأمريكية بعد فترة من الضعف . وقد قيل لنا مراراً إن تلمس الحياة فى مثابرة ، والأمانة المطلقة فى الكتابة عنها ، يسموان على الطريقة الثقيلة المزعجة التى يكتب بها ، ولهذا أشك فى قيمته الفنية ، بل أشك فى أن له أهمية ما إلا من الناحية التاريخية ، وقد تقبل كتابته الجامدة الباردة باعتبارها شيئاً معهوداً، ولكن سير قصته من صفحة لأخرى يبدو سقيما ، بحيث يبدو وكأنه يكتب اصطلاحات تكنيكية ، وبطله الرئيس المدافع عنه اليوم الذى خلف «منكن» هو جيمس ت . فاريل . صحيح أن من السهل علينا تذكر التجارب الخصبة ذات الحيل الفنية فى « لو نيجان الصغير » Young Lonigan ، ولكن من الأفضل لنا الآن لو أن « فاريل » قد هذب بعضها وتركها فوق مكتبه بدلا من إعدادها بطريقة تعتمد على الكم والكثرة لإحداث التأثير .

إن التكنيك — وتنحصر فيه المهارة فى القصة — مسألة تجريبية إذ لا توجد له قواعد ثابتة ، ولكنى أحاول دراسة شىء مختلف، وهى القواعد التى لا يمكن أن تزيد عن كونها تجريبية ، ولكن مما يضعف الفكرة أن جميع الفنون تخضع كل شىء للناحية التأثيرية . ومما لا شك فيه أن جميع تجارب التكنيك فعالة . فهل تحدث أثراً ؟ إذا فعلت فهى صحيحة ، ولا بد أن يمضى القارىء فى القراءة بإيمان حتى النهاية التى يضعها القاص . وكل ما يقوى ويزيد هذا

---

(١) قصاص أمريكى (١٨٧١ — ١٩٤٥) مسرف فى الواقعية . آمن فى آخر حياته بأن أمل الإنسان الوحيد هى الاشتراكية ، ومن أهم مؤلفاته المأساة الأمريكية فى مجلدين وثلاثيته : رجل المال ، العملاق أو الجبار ، السبقرى وغيرها «م» .

(٢) هنرى لويس منكن (١٨٨٠ — ١٩٥٦). كاتب أمريكى اشتغل بالصحافة حيناً وله كثير من المؤلفات عن شو ١٩٠٥ ونيتشه ١٩٠٨ ملاحظات عن الديمقراطية ١٩٢٦ بحث فى الصواب والخطأ ١٩٣٤ «م» .

الإيمان ليبلغ تلك النهاية فهو صحيح . ولو حدث تأثير قوى فإنه قد يشع بالإيمان فى فقرات لم يكن فى الإمكان تطبيق أى قواعد عليها ، والسخرية المتعمدة بالقواعد التى قد تكون فى موضع آخر ضمان نجاح الفنان هى فى الحقيقة جزء من مهارة القاص الماهر .

وليست هناك قاعدة مستخدمة على نطاق عالمى . فالأجزاء التى تروعك فى كتابات بروست ربما تكون أحياناً أبدع مما كتبه ديكنز ، وهو أيضاً قصاص عظيم . ولكننا نستطيع أن نقول فى ثقة تامة — بعد إبداء كل التحفظات — إن إيمان القارىء يتوقف أولا على طريقة ممارسة القاص للتكنيك .

* * *

وهناك أنماط من أنواع القصة وأنماط فى طرق كتابتها ، ولا يوجد نموذج أو طريقة أومذهب له صفة الخلود . وهناك دائماً من يخطىء تقدير الجديد الذى يؤثره معظم الناس ، أو بالأحرى معظم رجال الأدب ، بسبب قانون القصة الذى اكتشف مؤخراً ، ولو أنه مطلق ، والذى يحدد أن هذا النوع من القصة هو الصحيح ، وأن ما عداه لا ينبغى أن يكتب . وعندما ظهرت «أوليس» وهى قصة موضوعية ذات رموز صحيحة وأساليب نفسية آلية معقدة ، أخبرنا مثل هؤلاء النقاد أن «جويس» قد جعل كتابة أى نوع آخر من القصة مستحيلا ، أو على الأقل منافيا للعقل . وهناك عدد قليل يؤكد الآن أنه فعل ذلك فى « يقظة فينجان » التى ظهرت لتجعل قصصا مثل « أوليس » منافية للعقل أو على الأقل أثرية . ومن يتتبع نشر قصة « أوليس » يجد أن كثيراً من القصص المقلدة لها أو المحورة عنها قد كتبت وظهرت باعتبارها « مودة » نشطة وإن كانت خافية إلى حد ما . ولكنها لم تعش طويلا ، ويستنتج المرء من ذلك أن « جويس » قد منح فن القصة وسائل ولم يفرض عليه قيوداً أو اشتراطات ضرورية . ومع أن كثيرا من

القصاص يستخدمون هذه الوسائل فى فقرات موجزة وتأثيرات عارضة ، إلا أن قلة منهم الآن يهتمون باستخدامها لتحقيق نفس أهداف جويس أو لإحلالها مكان وسائل أخرى .

وبعد صدور «أوليس» بسنوات قلائل أصدر همنجواى قصته «الشمس تشرق ثانية »(١) ليحقق فى نطاق أضيق نفس قضايا العالمية والغائية . وقصة همنجواى مختلفة فى نوعها وطريقتها تماما عن قصة جويس إلا فى بعض فقرات عرضية، تأثر فيها همنجواى بجويس . وبينما كان جويس موضوعيا بقدر الإمكان كان همنجواى ذاتيا . والقدر الأكبر من سلوك الشخصيات فى « أوليس » يتألف من عمليات تفكيرية ، وكلها خاضعة لطاقات وأشكال العقل اللاواعى . أما شخصيات « الشمس تشرق ثانية » فهى لا تعرض أو تتضمن أى عمليات تفكيرية ، ولكنها تبدو وكأنها صورة لفعل عكسى مشروط . « فليوبولد بلوم » كان سلسلة من التداعيات المطلقة . أما « ليدى آشلى » فذات نزعة انتحانية ، ومع هذا نجد بعض النقاد الذين اقتنعوا منذ عهد قريب بأن القصة لم تبدأ حقيقة إلا بعد أن جاء « جويس » قد انتهوا إلى أن البداية الحقيقية كانت على يد همنجواى . وتوافقهم على هذا الحكم المجموعة المعتادة من المقلدين . ولما كان التكنيك هو الجزء الذى يحاول المقلدون محاكاته عند القاص ، لهذا نجد سيلا من القصص التى تخلو من التفكير المنتظم ، والتى تدعو لغتها إلى الاشمئزاز . ويبدو واضحا أن «همنجواى» وكذلك « جويس » قد أخفقا فى إقرار حدود ومقاييس ثابتة للقصة . لقد حدد همنجواى فى ذكاء وسائل القصة ، ووسع من مجالها لمن أتى بعده من القصاص ، ولكن إذا كان نمطه الناجح قد أنتج عدداً كبيراً من المقلدين الصغار فإن معالم طريقته يسهل التثبت منها . ويحاول الآن بعض القصاص

(١) صدرت عام ١٩٢٦ وهى تتحدث عن الجيل الضائع ، وهم الأمريكيون الذين حاربوا فى فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى وبطلتها ليدى بريت آشلى المطلقة التى تقع فى حب جاك بارنز الذى أفقدته الحرب رجولته «م» .

من الشباب أن يتخذوا من جحده وإنكاره عقيدة لهم ، وهم مضطرون إلى تضمين قصصهم سخرية مرة به ، لأنه قد اعتاد فترة أن يسخر من القصاص الذين لا يعجب بهم لسوء حظهم ، أو من هم أقل من غيرهم فزعا من الأفكار.

والتغير الذى يصيب النمط الجديد — سواء أكان ضئيلا أم ضخما — إنما هو شىء عادى فى الميدان الأدبى ، وكذلك الشأن فى التيارات النقدية التى تلازمه . ولعلنا نذكر أن « القصة الجماعية » كما مارسها « دوس باسوس» مثلا أو « رومنز » جعلت الأنواع الأخرى من القصص مهجورة ، بل إنها فى الحقيقة قضت على النباتات السامة فى القصص مرتين ، فبعد أن نبذتها طلائع الأفكار فى بعض المجلات الخاصة من أجل الحقائق الأكثر صحة ، أعلن الثائرون فى سبيل نمط جديد سمى فيما بعد الحركة الدهماوية (البروليتاريا) أنها الشكل الأوحد الذى يمكن أن يكفل للقصة المضمون الاجتماعى . وبينما يكتب هذا الكلام توجد زوبعة حول مالا يمكن أن أصفه إلا باعتباره مجازا ، فقد استثار القصاص رفع المحظور فجأة الذى استمر قائماً مدة طويلة ، وبذلك أجيز لهم أن يكتبوا فى جد عن التجربة الدينية — وهذه الإجازات إنما هى انعكاس من نمط جديد فى ميادين أخرى للتفكير — ووجد بعض القصاص صعوبة فى الكتابة عن التجربة الدينية دون الاستعانة بحيلة التشخيص المستخدمة فى الروايات الأخلاقية القديمة . فالشخصية لا تكون جاك روبنسون فحسب ، بل يمكن أن تكون الشر أو الشراهة أيضاً . والقصاص المهتمون بعرض التجريدات اللادينية استعانوا أيضاً بالحيل . بل لقد بدأت المجلات الأدبية فى مهاجمة القصة الخالية من التشخيص هجوماً عنيفاً ، ولكن لم يستغرق ذلك بالتأكيد إلا فترة يسيرة ، لأن الفكرة كانت محدودة الوجود بسبب تناقضها إلى أقصى حد . والقاص الذى يستخدم تلك الحيلة إنما يستخدمها برغمه .

وهذه الأمور تتصل بأفكار ومشاعر الجماعات الأدبية وأجناسها

النقدية عادة ، ولو أنها قد تكون واسعة الانتشار وقوية التأثير وقتياً ، إلا أنها تتبدد فى الهواء . واختلاف الجنس فى فن القصة يمنع وجود مبادىء ملتزمة . فقصص « أوليس » « والشمس تشرق ثانية » و « المال الضخم »[١] و « السادس من أكتوبر » The Sixth of October و « يوسف وإخوته »[٢] Joseph and His Brethren التى أشرت إليها هنا ، كلها قصص ، إلا أن وجود مبدأ ملتزم فيها بحيث يجعلها متشاكلة يثير الدهشة . و « طرزان القرود » قصة أيضاً ، و « ضد الطبع » Against the Grain و « الجمال الأسود »[٣] Black Beauty و « الأحمر والأسود » The Red and the Black ، و « النظر إلى الخلف » ، و « مغامرات هكلبرى فين » Adventures of Huckleberry Finn و « أطفال الماء »[٤] The Water Babies و « وداعاً ياحبيبتى » Farewell My Lovely و « الإناء الذهبى »[٥] The Golden Bowl و « بيير »[٦] Pierre ، و « الحرب بين العوالم »[٧] The War Between the Worlds و « الغثيان » ، Nausea و « كوخ العم توم »[٨] Uncle Tom's Cabin ومثل هذه القائمة بعناوين القصص تشير بمجرد إشارة إلى انتشار القصة ، ولكن أى مبدأ إلزامى يمكن أن يستوعبها جميعاً ؟

واهتمامنا بأفكار ومشاعر الجماعات الأدبية ، وبالأنماط الجديدة ،

(١) قصة لدوس باسوس نشرت عام ١٩٣٦ «م» .
(٢) قصة لتوماس مان سبقت الإشارة اليها فى التعريف به «م» .
(٣) قصة حياة حصان نشرت عام ١٨٧٧ وصاحبتها آنا سيول «م» .
(٤) قصة خيالية نشرت عام ١٨٦٣ وصاحبها كنجزلى ، وهى تحكى قصة توم الصغير الذى سقط فى نهر فتحول إلى طفل ماء وعاش مع المخلوقات العجيبة فيه «م» .
(٥) قصة لهنرى جيمس صدرت عام ١٩٠٤ وقد قال عنها النقاد إنه من الصعب متابعة فكرتها لأن كل شخصية فيها تحاول إخفاء الحقيقة عن الأخرى «م» .
(٦) قصة لهرمن ملفل صدرت عام ١٨٥٢ ، وهى تمثل الصراع الذى كان يدور فى نفس ملفل ، وكذلك يبدو عليه التشاؤم «م» .
(٧) قصة من تأليف هـ . ج . ويلز صدرت عام ١٨٩٨ «م» .
(٨) قصة صدرت عام ١٨٥٢ لهارييت بيتشر ستو ، وهى تصور فى صدق عبودية الزنوج فى أمريكا «م» .

إنما هو لمجرد الإشارة إلى أهمية دورها في تاريخ القصة . وإذا رجعنا إلى ذلك التاريخ وجدنا تطورات أخرى ليست نتيجة لنمط جديد ، بل إنها استمرت موجودة من خلال أنماط مختلفة ، وظلت تتردد ولكنها لم تبق طويلا دون مقاطعة أورجعة للوراء . ومن الحق أن نظنها ثابتة لا تتبدل ، ولكنها تبدو وكأنها محاولات فن دنس يريد أن يطهر نفسه كما ينبغي عن طريق استخدام طرقه الصحيحة ، والقصة فن دنس بالمعنى الدقيق الذى يجعل النحت فناً نقياً ، أو إذا شئت بالمعنى الذى يجعل الشعر فناً نقياً .

والأفلام السينمائية استعارت من الفنون الأخرى طريقة إيجاد وسائل واضحة في ميدانها . فوسائلها القصصية أخذتها من القصة والدراما . وفي الأفلام السينمائية الأولى كان المشهد قريب الشبه من المسرح ، في حين كانت نتائجه تشبه القصة . ولكننا نجد منذ البداية أن حرية الكاميرا التي تكاد تكون مطلقة من ناحية المسافة لم تسمح بالحركة فحسب ، بل تطلبت مجالا للحركة بحيث غيرت الأسلوب الدرامي في المشاهد والتحديد القاطع في نتائجها .

وقد ظهر نوع جديد من الوسائل القصصية في الميدان (بنفس الطريقة حلت الرموز المرئية والإشارات السينمائية المجملة المرئية محل مثيلاتها الأدبية بكل وضوح ، ولا شك أن رموز الفيلم تختلف تماماً عما في المسرح أو القصة) إذ يفرض النوع الأدبي ظروفاً للحكاية مغايرة تماماً لظروف الأنواع الأخرى . ويصعب النقل من نوع لآخر ، حتى إن الحكاية تغير بعض عناصرها الأساسية . بل كثيراً ما تتغير كل العناصر من خلال إجراء التعديلات الضرورية في أسلوب الحكاية .

وعندما صارت الأفلام السينمائية ناطقة حدثت رجعة إلى أساليب المسرح في الحكاية — وهذا أمر طبيعي ولكنه ضد التطور — وتبع ذلك تطور أقصر ظلا من التصور الأصلي ولكنه شديد الشبه به ، فقد فرض على القصة السينمائية وضع جديد . ويبدو أن المذياع لم يجد طرقا طبيعية للحكاية حتى الآن ، فاتجه مباشرة إلى المسرح ، ولهذا نجد كل القصص الإذاعية

لا تزال — من الناحية الفعلية — مسرحية بصفة أساسية . ويعتقد المرء أن فى ذلك التزاماً بمبادىء قاسية وقواعد لا لزوم لها ، ولكن الدراما الإذاعية هى بالضرورة مجردة من الرؤية ، ولهذا نجد تكنيك المسرح لا يوافقها ، أو لا يوائمها تماما . وهناك عدد لا يحصى من الآلات الموسيقية وأجهزة الصوت الأخرى قد ساندت الدراما المذاعة ، كذلك استطاع الإذاعيون أن ينشئوا وسائل معهودة ، ولكنهم لم يصلوا قط إلى شىء يعادل الرمزية النافعة ، ومجالات الاحتمالات التى لا حد لها ، والتوقع المثير ، وغيرها من وسائل القوة المتاحة لصاحب الرواية فى القصة أو على المسرح ، أو على الشاشة ، فهذه الأشياء جميعها ظلت بعيدة عن متناول المذياع . ولتجنب القيود المفروضة على الدراما المجردة من الرؤية ابتكر المذياع الشىء السحرى المعروف باسم الراوى ، وهو قاص انتزع من قصته . والدراما الإذاعية تبدل المشاهد المسرحية التى تمثل فى الظلام بمادة من القصة يتناولها الراوى بعد تنقيتها . والجزء الأكبر من مادته يكون موجزاً لأن مشكلة الوقت فى المذياع أصعب منها فى أى فن آخر ، ولكن الذى يجعلها أكثر صعوبة مهمة التعويض عن المشاهدة . وقد أجريت تجربة صغيرة للرواية غير المسرحية ، فلم يجد المذياع وسائل واضحة لتقديمها . ومع أنه قد حاول أن يضفى الأسلوب الدرامى بطريقة عملية على كل مواده بوسائل مأخوذة من المسرح ، إلا أنه كان أقرب للقصة من المسرح ، وعندما تعترضه مشكلات صعبة خلال عمله فإن المشهد الإذاعى يتحول إلى قول مأثور ، فيكون قريبا عندئذ من الشعر ولكنه الشعر الردىء .

وقد حدث اختيار مشابه وتطور فى القصة ، ويمكن أن نتعسف فى القول بأن القصة فى مطلع القرن الثامن عشر بدأت تصبح عملا فنياً موحداً ، أى بدأت تتخذ بناء مترابط الأجزاء يؤلف شكلا واحداً ويحدث أثراً فنيا . وكان الابتعاد عن الحكايات النثرية التقليدية التى سبقتها حاسما ، ولكن لم يكن الانقطاع عنها كاملا بطبيعة الحال .

وقصة العصور الوسطى تتألف من سلسلة أحداث يقترن بعضها ببعض

كعربات الشحن ، فليس هناك ارتباط بينها اللهم إلا فى معاودة إظهار الشخصيات . أو قد يكون بينها ترابط ضعيف . وصياغتها من الناحية الدرامية قائمة على المصادفة البحتة ، كما أن شخصياتها جامدة بلا حياة ، فهى تحمل أسماء ، ومع ذلك تظل مجهولة ؛ وليس لها وجهة نظر خاصة ، كما أنها تدور بلا هدف محدد ، ودون أن تتخذ طريقا واضحا . وقد تتوقف فى أى جزء حسب رغبة الناشر ، وذلك لأن الأحداث لا تهيء للوصول إلى خاتمة .

ولنأخذ مثلا «دون كيشوت» Don Quixote التى ألفت عام ١٦٠٥ م(١). ففيها نجد الأحداث غالبا تدل على نفسها بنفسها ، وهى عادة تتجاوز الحد فى الناحية الدرامية ، وفيها هدف ساخر يجعل للقصة شكلا خاصا وإن كانت تفتقد الوحدة ، وشخصياتها ليست مجرد تصميمات استخدمت لتجعل للقصة حركة ، ولكننا نصادف الكثير منهم فى الحياة الواقعية ، وقد قصد بهم أن يكونوا أحياء فى القصة . وهناك موقف أصلى فى البداية تفرعت عنه الأحداث وهذه الأحداث لا تكون شكلا خاصا ولا تسعى لإيجاد خاتمة ضرورية .

فالأحداث قد أضيفت ببساطة دون منطق أو ضرورة تنبع من داخل القصة بحيث يمكن نشرها بسهولة فى أقسام مستقلة ، والحقيقة أنها نشرت كذلك . وعندما نال الجزء الأول نجاحاً عظيما رئى أن صدور جزء ثان سيكون اقتراحا مفيداً . ولم يقف شىء فى طريق سرفانتس لكتابته ، ولا أمام القرار للإقبال عليه . ولم يؤد الجزء الأول إلى خاتمة بل إلى نهاية ما ، ولم يكن به مايمنع من امتداده إلى ما لا نهاية ، مثلما كانت القصص فى العصور الوسطى عادة ، وإذا لم يكن ثمة منطق داخلى مسيطر يوجه

---

(١) قصة ميجيل دى سرفانتس (١٥٤٧ — ١٦١٦) ، وهو روائى وكاتب مسرحى وشاعر إسبانى ، أولى رواياته «لاجالاتيا» ١٥٨٥ نشر الجزء الأول من قصته دون كيشوت ١٦٠٥ والجزء الثانى ١٦١٥ م» .

الأحداث فى قصة دون كيشوت ، فذلك لأنها خالية من الحاجة إلى المنطق الداخلى ، والحاجة إلى شخصيات تنمو من خلال الأحداث وتتفاعل معها .

وعند انتهاء قرن آخر بوجود ديفو فى ختامه والقصاص الأربعة على وجه الخصوص الذين تقول المراجع عادة إنهم خلقوا شكل القصة(١) — حدثت تغييرات أساسية ، ويمكننا أن نقول — بغض النظر عن أسلافهم المباشرين — بأن القصة — بجهود هؤلاء — أصبحت شيئاً لم تكنه من قبل ، أصبحت كائناً له فروعه الخاصة به من علم التشريح وعلم النفس وعلم الوظائف . وإذا كانت الأحداث فى « دون كيشوت » قد جاوزت الحد من الناحية الدرامية أكثر مما نجد فى مراحلها المختلفة المعروفة بدورات الملك آرثر ، فإنها ظلت كذلك فى قصة «مول فلاندرز(٢) Moll Flanders وكذلك فى توم جونز (٣) Tom Jones . ومن المهم أن نذكر أن كليهما قد أخذت شكلا دراميا بغرض الوصول إلى نهاية معروفة ، وهذه الظاهرة موجودة فى قصص الأربعة الآخرين ، ولا توجد حقيقة عند « ديفو » ولكنها تتخذ شكلا دراميا بوسائل مسرحية بقدر ما يستطيع أن يستوعب منها النثر القصصى . وكان اتخاذها شكلا دراميا فى سبيل إيجاد نهاية سبباً فى إحداث ارتباط داخلى فى القصة أو ما نسميه تتابع الأحداث ؛ فالأحداث تنمو نتيجة لأحداث سابقة وتتحد معها لتخلق أحداثاً مستقبلة ضرورية ، هكذا عرف منطق الأحداث ، وعلاوة على ذلك فإن الإحداث توجد تفاعلا بين الشخصيات — بوصفهم آدميين — والمواقف التى يوضعون فيها . وهذا يتضمن الدافع ، لأن الدافع لا يمكن

---

(١) هؤلاء الأربعة هم : رتشارد سون (١٦٧١) ، فيلدنج ١٧٠٤ ، سموليت ١٧٢١ ، ستيرن ١٧٦٨ «م» .

(٢) قصة لديفو نشرت عام ١٧٢٢ «م» .

(٣) قصة لفيلدنج نشرت عام ١٧٤٩ «م» .

أن يوجد فى المراحل أو الدورات الآرثرية(١) ، أو حتى فى القصص الخيالية المتأخرة من العصر الإليزابيثى ، وفى دون كيشوت . ومن الصعب بالنسبة للقارىء المتقطع الأنفاس أن يتذكر أن كلاريسا هارلو(٢) تتجه إلى نهاية تحتمها المواقف الخاصة التى وضعت فيها الشخصيات ، وأن اتجاهها إلى تلك النهاية لوجود شخصية حية تتفاعل مع الأحداث ؛ وذلك لأن النهاية بعيدة جداً ، ينبغى قطع مئات الصفحات للوصول إليها ، ولكن الحدود واضحة بحيث يسهل الوصول إليها مع عدم تجاوزها . وصورة الأحداث فى « توم جونز » معقدة للغاية . أما « تريسترام شاندى »(٣) فالدوافع فيها معقدة إلى أقصى حد . ولكن فى كلتا القصتين نجد الحدث والشخصية متفاعلين ، ولهذا يخلقان الصور فى القصة . والقاص مع اهتمامه بشكل القصة يتتبع عنصر الصدق مطرحا الانفصام عن الحتمية ، ومدعما حركة القصة بوساطة طاقات تنشأ مع القصة ذاتها . ومن الخطر القول بأن أية قصة ناجحة قد التزمت حدودها بأمانة أكثر من « توم جونز » . وعلى أية حال ففى الوقت الذى كتبت فيه اتخذت القصة شكلا جديداً ، وكتب هؤلاء القصاص كانت قصصا ، كما نسمى الكتب اليوم قصصا . ومنذ مائة سنة لم تكن هناك كتب يمكن أن نسميها قصصا بالمعنى المفهوم للكلمة فى عصرنا الحاضر .

وهذا — كما سبق أن ذكرت — يمثل تبايناً شديداً فى نثر القصة ، بين

---

(١) مر من قبل هذا الاصطلاح ، ويقصد بنسبة المراحل أو الدورات إلى الملك آرثر الناحية الخرافية . فأسطورة آرثر هى فى الواقع مجموعة من الأساطير فى القرون الوسطى حول شخصية الملك آرثر فى بريطانيا منذ القرن السابع الميلادى ، وهو مرة أحد القواد البريطانيين الذين ظهرت بطولتهم فى كفاحهم ضد الغزاة الأنجلوساكسون ، ومرة يظهر فى صورة ملك عظيم كان سيد أوروبا بأسرها «م» .

(٢) قصة لرتشاردسون نشر جزءان منهــا عام ١٧٤٧ ونشرت أجزاء أخرى عام ١٧٤٨ «م» .

(٣) قصة لستيرن ظهر الجزءان الأول والثانى منها عام ١٧٦٠ ، ومن الثالث إلى السادس ١٧٦١ — ١٧٦٢ ، وبعد ذلك ظهرت أجزاء أخرى حتى عام ١٧٦٧ «م» .

ما وصلت إليه وبين الطريقة التى كان يكتب بها من قبل ، ولكن دون وجود انقطاع ، فكل القصص روايات ، والناس كانوا يكتبون روايات نثرية ما دام هناك نثر أدبى . ومعظم التغيير الثورى فى التكنيك الذى طرأ على القصة حدث قبل كتابة الروايات بوقت طويل ، قبل « تيجومى بوبيولى »[1] بمدة طويلة ، وهو بدائى كان محبوبا جداً ، وقد عاش مستقرا فى كهف ، وقد غير « أنا » فى حكاية الحوادث المتخيلة التى كان يعوض بها خوفه من « الماموث »[2] التى تصطاد البشر إلى «هو» التى أتاحت له التعويض بطريقة صادقة رائعة وكأنه بطل أو إله . ولم يقدم أحد منذ ذلك الحين خدمة عظيمة للقصة كهذه . واستمر قصاص القرن الثامن عشر فى استخدام ابتكار هذا العبقرى . وكذلك وسائل أسلافه السابقين . ولا يزال القصاص يستخدمونها أيضا — فهم يستخدمون الطرق والوسائل المستمدة من أوائل القصص ، ولكنهم يستخدمونها بطرق معدلة اقتضاها الشكل الذى طوره قصاص القرن الثامن عشر .

وقد أهمل الشكل الجديد بعض طرق القصص القديمة ، ولكنه لم يشعر بالحرية على سبيل المثال — فى أن يدس بعض الأشعار الغنائية الجامدة فى تكوين أى مشهد ؛ إذ كان حذرا من ناحية الحشو ، ولا تزال القصة المتداخلة مع أخرى موجودة ، ولكن ذهب بلا رجعة الخلط الهائل فى الأحداث الذى كانت تستمد منه . فالقصة من داخل قصة من داخل ثالثة شعوذة قصصية تتضمن أربعة أو خمسة قصاص ومجموعات كثيرة من شولات الحصر تضم الأقوال التى يحكيها الراوى الأول والتى يفترض أنها بالحرف الواحد[3] ، ويمكن القول بأن نبذ مثل هذا الحشو يظهر تصميما على تجنب

---

(١) رجل كهف وائد تامى فى قصة لروديارد كبلنج صدرت عام ١٩٠٢ «م» .

(٢) نوع بائد من الفيلة الضخمة «م» .

(٣) توجد — كما سبق أن أشرت — توقفات وتناقضات . «وسموات» الذى أتناوله هنا بالحديث باعتباره أحد المبتدعين الأوائل يقع أحيانا فى هذه الورطة التى يتكرر ظهورها

عدم الترابط ، وإدراك أن عدم الترابط يعرض التخيل للخطر . وكذلك ينبغى تجنب أسلوب التكلف(١) والمهارة اللفظية لذاتها وحدها . وينبغى التأكيد على عبارة (لذاتها وحدها) . والمهارة الفنية فى الأسلوب لا تزال وسيلة ضرورية فى القصة ولا يزال هناك شىء مماثل لجهد الأسلوب المتكلف . فصنعة الأسلوب تتردد من حين لآخر من خلال « أوليس » مثلا وتصير وسطا طبيعيا حيث تشكل حدثان رئيسيان(٢) ولكن « أوليس » تبين ما قد حدث ، والصنعة اللفظية قد سرت من خلال القصة لتخدم أهدافها ، فهى بذلك تؤدى وظيفة رئيسية ، وليست ثانوية أو عرضية .

لقد أعلن الشكل الجديد إذن ليكون ضد عدم الترابط والحشو فى البناء القصصى ، وجزء كبير من التطور الأخير فى القصة يجب أن ينظر إليه على أنه تهذيب للمبدأ الذى وضع بهذه الصورة . ويعادل ذلك فى الأهمية ، بل لعله أكثر أهمية أن التقديم غير المباشر للحدث أصبح الشىء العادى بدلا من الطريقة القصصية العرضية . وآفة الحديث غير المباشر الذى يجعل

= فى خلال العقود القليلة التالية . (العقد عشر سنوات «م») قبل وجود القصاص العظام الذين ظهروا فى منتصف القرن التاسع عشر — ولكنها تكون دائما فى صورة أكثر بساطة ، ومثل هذه التعقيدات وخيوط العنكبوت كالتى نجدها فى « الليالى العربية » مثلا ، أصبحت غير مقنعة فى القصة ، حالما تميزت القصة بشكل معين (الليالى العربية هى ألف ليلة وليلة وقد ترجمها أنطوان جالان الفرنسى بتصرف فى القرن ١٨ ، ثم ترجمت عن الأصل فى القرن ١٩ عدة ترجمات) «م» .

(١) تعبير المؤلف «الأسلوب اليوفيوسى » ويقصد به الأسلوب الأدبى المتكلف المتنطع الذى ذاع سيته عند ما كتب جون للى قصته «يوفيوس» (١٥٧٩ — ١٥٨٠) ومن هنا جاءت النسبة «م» .

(٢) انظر المحاكاة الأسلوبية الساحرة فى مستشفى الولادة ، والوعظ الذى ألقى فى بيت بلوم (ليوبولد بلوم هو بطل أوليس «م») ومع أننى أثق تماما فى « يقظه فينجان » حيث يمكن أن يتتبع القارىء الصنعة اللفظية فى استمتاع — فلست مقتنعاً بأن الصنعة قد أحكمت جيدا فى كلتا الفقرتين المشار إليهما ، ولو اضطررت إلى إصدار حكم فإنى سوف أقول إن «جويس» لم يوفهما حقهما تماما من الناحية الجمالية لا فى التأثير ، ولا عن طريق لإظهار عدم وجود وسيلة أخرى تقوم مقام الصنعة فيهما .

القصص مخدرة من صفحة لأخرى بالنسبة للقارىء الحديث ، والذى لم يفهم عيبه فهما تاما حتى ديفو، مع أنه قد تجنبه فى معظم كتاباته — تتضاءل ما بقيت وسيلة للترابط. وتوفير الزمان والمكان ليستخدما باقتصاد واختصار، للإشعار بحدوث مخاطرة مهمة .

« عندئذ أقسم آردرى أن عدوه قد ارتكب خطأ فى حق ابنة الملك ، وأقسم أميس إنه كذب ، ومن ثم صارا مفرطين فى العداء ، ووجه كل منهما للآخر ضربات قوية منذ قداس الصباح حتى صلاة العصر . وعند صلاة العصر سقط أردرى فى الحلبة وأطاح أميس برأسه .

وناح الملك على موت أردرى ولكنه سر بأن ابنته قد أثبتت طهرها مما وصمت به ، فزوج الأميرة لأميس وأعطاها بائنة كبية ضخمة من الذهب والفضة ، ومدينة بالقرب من البحر ليقيما فيها . وهكذا ابتهج أميس ابتهاجا عظيما بعرسه ، وعاد بأسرع ما يمكنه إلى القلعة حيث أخفى أميل رفيقه ...»

هذه الفقرة من رواية « صداقة أميس وأميل »(١) ، وهى تذكرنا بقوة الرغبة عند الناس للاستماع إلى القصص الخيالية الأحداث، مادام المستمعون الذين يحبونها يسرون بالتقريرات الهادئة الموحية بأن شيئاً قد حدث . وهذه هى الطريقة الروائية العادية لعدة قرون، تقوم على تقرير بأن شيئاً قد حدث يرويه قاص بصيغة الغائب — كما فى القصة السابقة — أو يروى على لسان الشخص الأول أو الثالث بنفس الطريقة غير المباشرة . ومن حين لآخر تكون الحكاية مباشرة ، إذ تقدم الحدث كما هو ونحن نرقبه . وفى المقطوعة السابقة قسم قاطع بجرد امرأة من فضيلتها ، قسم إنكارى ، وصراع ، وموت ،وإطاحة بالرأس وزواج ، وبائنة ، وشهر عسل ، ورحلة .وليست كلها تجرى بطريقة غير مباشرة فقط ، ولكنها تستغرق جميعاً نفس الطول،

(١) قصة خرافية من العصر الوسيط فى الأدب الانجليزى، وهى منقولة من قصة فرنسية كانت معروفة فى القرن الثالث عشر الميلادى ... « م »

ونفس البساطة الساذجة ، ونفس اللهجة العاطفية ،ونفس القيمة ، ونفس القوة وكلها لها نفس القيمة بحيث تحصل كل منها على درجه متساوية . . .
ولست فى حاجة إلى أن أذكرك بكيفية تنفيذ هذه العناصر فى « توم جونز » فمن المؤكد أن الصراع ، وقطع الرأس ، وشهر العسل ، لها الأسبقية على غيرها ، والباقى ينمو طبقاً لنسبة مقدرة فى النهاية المرسومة ، وتصاغ جميع العناصر بطريقة درامية وكأنها حدث مباشر يقع أمام عينى القارىء . ولم يكن « فيلدنج » وحده هو الذى بدأ كاتبا مسرحياً ،ولكن الثلاثة الآخرين الذين قرنتهم به كانوا عادة يصوغون المشاهد صياغة درامية ، وقد فعلوا ذلك بأسلوب مسرحى لم تكن القصة قبلهم تبالغ فى استعماله مثلهم . وقد استخدم الأربعة — وبخاصة « فيلدنج » — الأساليب الدرامية المأخوذة من المسرح مباشرة . وكانت النتيجة مركبة حادثة عن خلط وسائل القصة والمسرح ، وكانت جديدة على القصة ، ولكن المهم أن الشكل الجديد قد استعار طريقة من المسرح وحولها لخدمة أهدافه وبنفس الطريقة من المقال فى القرن الثامن عشر شكلا أكثر حيوية مما وجد قبله ، وهى طريقة متابعة وتحليل الشخصية ، والدوافع الظاهرة ، وتجاوب أفكار الكاتب مع القارىء ، بل المميزات الخاصة بالمقال نفسه باعتباره وحدة كاملة .

وكلما ذكرت كلمة التعقيد فإنى أعنى بها مجرد السذاجة فيما يتعلق بالشكل الجديد الذى سمى قصة منذ ذلك الحين . وقد صارت القصة أكثر تعقيداً مما كانت عند «ديفو» ، كما صارت أكثر تعقيداً فى التكنيك من « دون كيشوت» أو قصص الديكامرون (١). ولكن وسائلها التى اقتبست من الصور الأدبية الأخرى لم تكن خالصة إلى حد ما من الناحية الفنية . وهناك ظاهرة مميزة فى تطور القصة منذ ذلك التاريخ حتى الآن تعتبر تحولا ثابتاً فى وسائلها

(١) اسم كتاب لبوكاشيو فى منتصف القرن الرابع عشر ، وهو مجموعة من القصص القصيرة التى يرويها جماعة من الذين فروا من فلورنسا الموبوءة بالمرض فى ذلك الوقت ، وهى تصور فى مجموعها الحياة والأخلاق فى ذلك العصر «م» .

التكنيكية التى صنعتها أو التى جعلتها بمعنى آخر أشد تعقيداً . والطريق الوحيد لإدراك هذا التحول والتعقيد أن ينظر إليها نظرة البحث عن الأساليب والحيل المتضمنة فى القصة باعتبارها صورة متميزه عن الفن ، وكذلك البحث عن التكنيك المعقد .

وقد أدت تطورات ثابتة أخرى إلى نفس النتيجة ، فالقصة قد وسعت مساحات التجربة التى تخوضها ، ووسعت حدودها لتعالج موضوعات وأفكارا ونواحى جديدة . وإذا كانت قد وسعت مضمونها الذاتى فإنها زادت من اهتمامها الموضوعى ، وجالت فى العقل بطريقة متقنة ،كما جالت فى العالم الخارجى . والتطورات الأولى والثانية اقتضت زيادة فى تعقد التكنيك وإحكامه ، وهكذا تقدمت الطرق التكنيكية فى القصة بطريقة ثابتة فى اتجاه بعيد عن السذاجة . وقد دعمت العلاقة المتبادلة بين القصة والقارىء عملية التعقد ذاتها ، إذ أصبح القراء أكثر تعقيداً وأصبحوا يطالبون القاص بالمزيد بصورة ثابتة .

الفصل الثامن

التخيل

إن كل الروايات عبارة عن دراما ، وكل دراما تأخذ مكانها على المسرح ، وكل المسارح مظلمة ، وأشدها إظلاما هو الذى تمثل عليه دراما القصة . إنه يخلو من الضوء تماما إلا من نور ألفاظ القاص . وفى ضوء ماسبق أن قيل فى هذا الكتاب نرى فى النهاية أن من المصادفات الحسنة أن أكثر المسارح شهرة فى الأدب قد قدم لنا أولا على أنه مغارة ، وقد ترجم « جويت » (١) المغارة بالكلمة التى أصبحت الآن كهفا فى التعبير المجازى لأفلاطون . « انظر » قالها سقراط لجلوكون الذى كان صوته مرتلا :

« انظر إلى الآدميين الذين يسكنون كهفا تحت الأرض له فتحة فى مسار الضوء الذى يصل إلى كل مكان فى الكهف ، لقد أقاموا هنا منذ طفولتهم ، وإن أرجلهم وأعناقهم مقيدة بالسلاسل حتى إنهم لايستطيعون الحركة . ولا يرون إلا ما أمامهم وتمنعهم السلاسل من الالتفات حولهم . وتوجد نار مشتعلة بعيداً عنهم ، أمامهم ووراءهم . وبين النار وأولئك السجناء يوجد طريق مرتفع ، وسترى — إن نظرت — حائطا منخفضا مبنيا على طول الطريق ، مثل الشاشة التى يضعها لاعبو العرائس أمامهم ليظهروا فوقها عرائسهم .

أنا أرى .

فهل ترى أنت رجالا يمرون أمام الحائط حاملين كل أنواع الأوعية

---

(١) بنيامين جويت (١٨١٧ — ١٨٩٣) كاتب انجليزى نشر ترجمات دقيقة مشهورة لأفلاطون وأرسطو . « م »

والتماثيل وأشكال الحيوانات المصنوعة من الخشب والحجارةومختلف المواد يظهرون من فوق الحائط ، بعضهم يتكلم والآخرون صامتون .

لقدأريتنى صورة غريبة ، وإنهمسجناء غرباء وقد أجبتك أنهم مثلنا .. ولم يكونوا يرون من المواد التى كانوا يحملونها ... إلا الظلال (التى تعكسها النار على الحائط المواجه) .

قال نعم .

ولنفترض فرضا بعيدا أن السجن له صدى يأتى من الجانب الآخر ، ألا يستطيعون أن يتخيلوا عندما تحدث أحد المارة أن الصوت الذى سمعوه قد أتى من الظل الذى يمر أمامهم . فأجاب : لا جدال فى ذلك .

فقلت لهم إن الحقيقة قد لا تكون فى الواقع شيئا غير ظلال الصور » .

إن سقراط ينمى صورته ليقيم سلطانا للمعرفة ، ويظهر الروح وهى تسمو نحو الأشكال الخالدة ، ولسنا فى حاجة إلى أن نتوغل بعيداً عن الصورة المتخيلة للسجناء الغرباء ؛ فالصور التى يرونها لأناس حقيقيين ، والأصوات التى يتردد صداها فى الكهف هى أحاديث أولئك الناس . وكل القصص تستخدم هذه الصور الغريبة ، والجهد الذى يبذله القصاص يتمثل فى خلقهم هذا التخيل فى عقول السامعين ، ومهمتنا الآن أن نحدد التخيل فى القصة ، وكيف أنه يختلف عن التخيلات فى الأنواع الأخرى من الحكايات(١) .

إن كل القصص تروى ، والكاتب المسرحى يروى قصصه بوساطة الممثلين الذين ينطقون بعباراته ويمثلون الحركات التى تتضمنها هذه العبارات. إنه يملك تحت تصرفه موارد المناظر المسرحية ، والمناظر الخلفية، والوسائل

(١) أشار الدكتور بيتارانك الى أن مجاز أفلاطون انما هو وصف استعارى عجيب للتحليل النفسى .

المرئية المشابهة ، ومواد أخرى حقيقية مثل الأثاث ، والتليفونات ، والسيارات ، وكل مايمكن إحضاره على المسرح . ويستطيع أن يستخدم مصادر الإضاءة ليخلق تأثيراً حقيقيا للضوء ، وله أن يقترح أشياء لا يمكن أن يوجدها أو يقلدها على المسرح ، كما أنه يستطيع أن يجعل المضمون العاطفى سارياً فى مشاهده . ولديه وسائل آلية كثيرة يمكن أن تستخدم بالفعل ؛ كسقوط مياه حقيقية فى مشهد وكأن السماء تمطر ، أو تستخدم تصوراً مثلما تصدر آلة توليد الرياح - بعيدا عن المسرح - صوتاً يشبه صوت العاصفة . وهو يحكى روايته فى فترة تتراوح بين ساعتين وثلاث ساعات . ويستطيع أن يقسمها إلى مناظر تناسب هدفه ، وإن كانت هناك حدود لذلك ، لصعوبة مضاهاة الحقيقة فى أكثر من اثنى عشر أو خمسة عشر منظراً فى خلال ثلاث ساعات .

إن الحدود التى يعمل فى نطاقها الكاتب المسرحى واضحة ، وهو مثل كل الفنانين سوف يجيد إذا تحمل قسوتها ، فكلما احتمل الوسط الذى يعمل فيه كان نتاجه أفضل ، والحدود التى توضع تحت تصرفه بمرور الزمن تجعله يقتصر على مشكلات روايته . وتتطلب منه أن يوجز التمهيدات حتى يصل إلى نقطة التلاشى ، وكذلك طريقة نمو الرواية وشرح أسباب حدوث هذه المشكلات فيها (بل كل ماهو مادة أصيلة فى القصة عادة) .

والحقيقة أنه سوف يحاول أن يجعل المشكلات تشرح نفسها وتوضح سبب نشوئها وتطورها فى أثناء عرضها . والوقت المحدد للمسرحية يحصر انفساح المدى الذى يعمل فيه ، ومعظم المشاهد الحية تبين أنها استغرقت أطول من الوقت الذى تحدده الساعة ، ولكن عدد الفترات المنفصلة الممثلة لا يمكن أن يكون أكبر من عدد المشاهد(١) .

---

(١) هذه مسألة عامة ولكن فى القصص الخرافية بطبيعة الحال ، أو باستخدام حيلة مثل حلم شخصية ما (قصة داخل قصة ومناظر داخل منظر) ربما يتزايد العدد .

والانقطاع بين المشاهد ربما يمثل وقتاً طويلا يسر الكاتب المسرحى . ولكن إذا تعددت الفترات الزمنية الطويلة ؛ كأن تكون سنة أو عقداً أو جيلا ، فإنها سوف تعترض طريقه لأنه يملك مزيداً من وسائل الاختصار ليستخدمها ، ومزيداً من وسائل تركيز الأحداث التى مرت ، وما حدث فيها من تغييرات فى خلال فترات الانقطاع ، كل ذلك لكيلا يتجاوز الساعات الثلاث المحددة له .

والمساحة المحدودة لمسرح مغلق لا يبعد كثيراً عن شارع فى مدينة ، تفرض أيضاً شروطاً صارمة ، فالكاتب المسرحى لا يستطيع أن يقيم على المسرح نهراً حقيقياً أو بركانا أو ناطحة سحاب ، ولعل تلا صغيرا من الخيش ينفث شراراً يفى بغرضه ولكن بصورة ساخرة ،وكل ما يستطيعه الكاتب المسرحى هو أن يفترض فقط أن مثل هذه الأشياء ماثلة أو قريبة،ويستدعى مدير المسرح ليساعده بالإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، وما أشبه من المواد المعروفة التى يمكن عرضها لملء صورة التخيل .

ويتطلب الأمر كثيراً من البراعة لجعل المساحة المحدودة أكثر مرونة حتى يمكن للممثلين على سبيل المثال أن يخرجوا من مشهد ليدخلوا آخر دون توقف . وختام هذه الملاحظات أنه لا توجد طريقة أمام الكاتب المسرحى ليحكى روايته من داخل عقل إحدى شخصياته . وقد استخدمت وسائل كثيرة للتغلب على هذا التضييق ، من التحدث إلى النفس كما فى مسرحيات العصر الاليزابيثى ، إلى الأطياف كما فى مسرحيات أونيل(١) ، إلى التشخيصات الجسدية عند طليعة الرواد الخالدين ، وتنجح هذه الوسائل إلى حد ما لو أنها نفذت باعتبارها أموراً معهودة مع منحها قوة تأثير كافية ، ولكن ذلك لا يحدث كثيراً لأن قلة من الكتاب المسرحيين هم الذين يهتمون بذلك .

(١) يوجين أونيل (١٨٨٨ — ١٩٥٣) كاتب مسرحى أمريكى ، كتب أولى مسرحياته عام ١٩١٣ ثم أخرج تباعا مسرحيات ناجحة . « م »

ولو حدث فإنه يكون تحت ضغط عنيف، لأن المسرح لايملك وسيلة لتقديم الأشياء اللامادية إلا عن طريق المعنى ، وإن كان من الأفضل دائماً تقديم الأشياء اللامادية عن طريق التصور .

والحقيقة أن الحرفية ليست حالة محددة فى المسرح ، ولكنها طاغية عليه، وقد حاولت الدراما مرارا أن تتجنبها لكى ترفع من قوة التخيل ، والقصة الخيالية الدرامية تواجه تهديداً مستمراً ، لأن « بيتربان »(١) الحقيقى الذى يطير فى الهواء لابد أن يفعل ذلك على سلك ، ولو أن تأثير التخيل فى المشاهد ليس قويا ، إلا أن انتباهه للسلك سوف يحيل التخيل إلى جثة باردة. والقصة الخيالية الدرامية تبذل جهوداً جبارة لتدعيم خيالها بنظام آلى ، ولكن مضاعفة الوسائل التى تستعين بها ، تضاعف كذلك احتمال رؤية النظام الآلى وهو يعمل . والحقيقة أن الخيال يخاطر بعض الشىء حين يتجاهل النظام الآلى ، فى حين تؤدى لغة الكاتب المسرحى وأصوات الممثلين عمل النظام الآلى نفسه فوق مسرح بسيط ، أوعار من مستلزماته ، وذلك حين يضطر المشاهد أن يكمل التخيل لنفسه . إن حدود المسرح هى التى وضع « بك »(٢) أفضلها ، وهو يعدنا بأن يضرب نطاقا حول الأرض فى أربعين دقيقة . فإذا حاول أن يزيفها فسوف تضيق بالشكية . ولكن النظرية المجردة هكذا فى الخيال تحدد حالة تتعرض لها الدراما التى تصور الحياة ، فهناك توتر بين الشىء الذى يتم تمثيله والشىء الحقيق الممثل . وتتابع المشهد العادى فى مسرحية ما تلازمه حقيقة أن مضمونه ينبغى تخيله كأنه حقيقة، ولكنه يمثل بممثلين حقيقيين يتحركون من خلال حدث مقلد ، وليس

---

(١) بيتربان ، أو الطفل الذى لا يكبر ، شخصية خيالية أول من قدمها « بارى » عام ١٩٠٤ وقد نشرت عام ١٩١١ بعنوان (بيترو وندى) .

(٢) لم أعثر على تحديد قاطع فى شخصية بك ، وهو اسم شخصية تمثل الشر على النقيض من روبن الطيب فى الأساطير الشعبية ،ولعله يقصد مجلة أسبوعية فكاهية بهذا الاسم اشتهرت بالسخرية والصور الكاريكاتورية الملونة (١٨٧٧ — ١٩١٨) « م » .

الحدث الحقيقى . فالتخيل الدراسى يصطدم بمواجهة تلك الحقيقة التى تحدد طبيعتها وحدودها وقوتها . وأعتقد أن تخيل المسرح هو أقوى التخيلات جميعاً ، والمشاهد الذى يستحوذ عليه التخيل إنما هو مشاهد للحدث نفسه ، فهو يحس أنه هناك فى الوقت الحالى فى لحظة حدوثه . وهنا يستشعر فى الواقع الأسى والخوف والشك واليأس ، بل يكون موزعا ، لأن تحققه قد جذبه إلى داخل الحدث ، وهو ممثل فيه وقد أصبح الأسى أساه ، وتوجيه الانفعال يمنحه قوة فورية لا تطمع فى الحصول عليها أية قصة . ولكن الظروف التى تجعل التخيل قويا تفرض عليه قيوداً .

ذلك لأن المؤلف المسرحى والمشاهد كليهما يقعان تحت رحمة طرف ثالث يقف بينهما وهو الممثل . ونكرر أن الظروف التى ينشأ فيها التخيل تتحكم فى مدة بقائه . وأقصد أن هذه القوة العنيفة، قوة الانفعال، تهدم فى حذق التأثير النهائى للتخيل، لأن البرهة القصيرة الذهبية للمسرح فى أقصى قوتها، أو البرهة القصيرة التى يتوقف فيها تنفس النظارة الذين يهتزون فى مقاعدهم إنما هى أقصى مايطمح إليه النظارة ، والكاتب المسرحى على السواء ، لتكون ختاما لما يرونه . وليس مما يحط قدر المسرح القول بأن طبيعة التخيل فيه تفرض عليه اختيار المؤثرات المسرحية الوقتية بأى ثمن . ولا شك أن المسرح فى أثناء ما يعرضه بوضوح على جمهور محتشد فى قاعة يسودها الظلام – يميل إلى الاعتقاد بأن معظم هذا الجمهور قد نحى جانباً عامل النقد . ويتركز الجهد فى توليد انفعال يبلغ من القوة الحد الذى يدفعه إلى إزاحة نفسه تماما – هذا هو التطهير (كاثارسيس) الذى قرأنا عنه كثيراً . فلو أدى الانفعال إليه ، فلن يهتم المسرح بأى شىء بعده . والانفعال لا يعوق حركة المشهد كما يفعل القارىء عادة عندما يقرأ قصة فيحاول أن يمتحن صدقها ، كما أنه لا يعيد تمثيل المشهد مرة أخرى كما يفعل قارىء القصة عندما يكتنفه الشك . والمؤثرات الوقتية التى تؤثر فى المشاهد فى أثناء المسرحية

أكثر أهمية بلا شك من إيمانه الذى يأتى بعد إسدال الستار . وعندما تؤكد أحكام المشاهد النقدية صدقها ، فلن يعنى المسرح بها ، وإذا وجد — بعد البحث — أنه وقع فى بعض الأخطاء .

تلك هى حقيقة التجربة الإنسانية والمؤثر المسرحى ، ومن الممكن أن يجتمعا معاً ، فإذا تم ذلك ، فالدراما عندئذ تضاهى واقع الحياة كالقصة تماما ، ولكن إذا اضطرت الدراما أن تختار بينهما ، فإنها تختار دائماً المؤثر المسرحى ، لأنها تفضل سيادة البرهة القصيرة الذهبية والتطهير ، ولهذا ترانا قد اعتدنا أن نطالب المسرح ونتلقى منه أقل مما نطالب به القصة ونتلقى منها ، من اتساع فى تجاربنا ، وعمق وحذق فى إدراكنا . وتستطيع الدراما — وهى فى قمة نضجها فحسب — أن تنافس القصة فى تمام الغايات ، ولكنها قلما تكون فى قمة النضج . إنها تحتاج إلى عظمة مثل شكسبير وإبسن(١) وشو(٢) لتحدث على المسرح التطابق مع الحياة وصدق التجربة ، ونحن نتوقع وجود كليهما فى القصة حتى فى المستويات التى لا ترقى إلى العظمة . إن التخيل فى المسرح لا يسعى فى العادة إلى مصاحبتنا حينما نترك المسرح ، ولا نطلب منه ذلك ، ولكن المعتاد أن ما نذكره من إحدى المسرحيات ليست الشخصيات بوصفهم آدميين ، ولا ثراء التجربة التى اكتسبناها عن طريقهم ، ولكن اللحظة السامية والسرور العظيم الذى أشعرونا به .

وهناك حالات أخرى المسرح تؤدى إلى نفس النتيجة وهى سرعة

(١) كاتب نرويجى له تأثير كبير فى تاريخ المسرح الأوروبى فى القرن التاسع عشر وما بعده أيضا ؛ فقد تأثر به كثيرون من كتاب المسرح وخاصة برناردشو ، وأهم مسرحيات أبسن « براند » بيرجنت ، بيت الدمية ، الأشباح ، عدو الشعب ، عندما نستيقظ نحن الموتى ، وأهم ما يميزها ناحية التحليل النفسى الاجتماعى «م» .

(٢) جورج برناردشو (١٨٥٦ — ١٩٥٠) كاتب مشهور من أصل أيرلندى له ميول اشتراكية ، عرف بقلمه الساخر ، وله إنتاج ضخم فى المسرح : مسرحيات سارة وغير سارة ، الأسلحة والرجل ، بيت الأرامل ، تلميذ الشيطان ، قيصر وكليوبترا ، بيجماليون «م» .

زوال التخيل والمشاهد المفتون مع أنه يكون مندمجا فى التمثيل بصورة مباشرة لا يبلغها القاص ، إلا أنه يكون سلبيا أكثر من قارىء القصة . وهو يسترد إيجابيته عندما يسدل الستار على الفصل الثالث ؛ إذ يكون التخيل قد اصطدم بالواقع حينما ينهض من مقعده . لقد كانت على أية حال مسرحية مثلت على مسرح ، ونظراً لأنها كانت قائمة على التظاهر فيكفى للدلالة على تصنعها مجرد صوت المقاعد وهى تطوى ، وحديث أحد الذين يؤمنون بأن الظواهر المرئية وهم . وهناك أشياء فعلية تحدث عرضا ضد من يؤمن بما رآه فى المسرح ، مقترنة بصوت أبواق سيارات الأجرة فى الشارع . . . فهى تجعله يقول : صحيح ، إن ما رأيتـــه بالرغم من كونه مدهشا ، كان حلما . ومع أننى قد أحمل شعوراً بالرضا ، إلا أن تحرر الانفعال قد استيقظ وصفا وراق ، وأنا الآن مستيقظ . وللواقع تأثير طاغ بالنسبة للمشاهد والكاتب المسرحى على السواء ، ولكنه كان فى المسرح مجرد محاكاة ، وقد استعنا به لإخضاعه ، ولكنه لا ينبغى أن يفهم الآن إلا على أنه محاكاة ، فكل هؤلاء الذين كانوا شخصيات مشتركة فى الدراما والأسى ، والذين حدث لهم الموت أمام أعيننا ليسوا إلا ممثلين . إنهم لا يصحبوننا خارج المسرح ، ولا يشاركوننا فى السخرية حين نقصد بيوتنا فى الساعة الحادية عشرة والنصف والمطر ينهمر ؛ وذلك لأن الستارة قد أسدلت عليهم ، وهذا هو بالضبط غاية ما كنا نبغى . لقد كان الأسى مؤلما مثلما سبق أن أحسسناه دائماً ، ولكن عندما تبدد الستارة الحلم نترك المسرح ونحن نعلم أن وراءها تغيير المناظر لإعادة التمثيل غداً . وفى الدور السفلى من المسرح نجد الأمل الممزق ، والموت القاسى يزيلان الأصباغ ويستعدان للذهاب لتناول العشاء مع كوب من الجعة ، فى حين يكون موت أحبائنا نهائيا بحيث لا يسدل ستار على أحزاننا . وهم دائمون يصحبوننا باستمرار ، ولكنهم بين جدران المسرح مؤقتون . والمجهود الذى تؤديه القصة أنها تجعلنا نؤمن بوضوح كيف ولماذا قيدت « برثا » الجميلة على طريق الخط الحديدى ، كما أنها تجعلنا نتقبل مصير

الإنسان الفانى على حين يهدر نحوها القطار السريع . بيد أننا نحس فى أعماق نفوسنا أن القصة مخالفة للمسرح فى ذلك ؛ لأنه يسمح لنا بأن نحزن من أجلها دون جرح غائر . فهو يتضمن نذيراً بالخير أو الشر — وقانا الله السوء — وهذا يخلصنا من ألم «برثا» . والقطار السريع ليس إلا خيشا مطليا ، وصفيره العالى ليس إلا منفاخا يحركه مساعد مدير المسرح . و «برثا» نفسها بالرغم من تمزقها سوف تنهض فى الحال وتسير بعيداً عن المسرح مع من خانها . ويبدو أن المسرح يهمس فى داخل آذاننا بصوت يكاد يسمع ، ولكنه لا يبذل جهدا يزيد على ذلك ؛ لأن هذا فيما يبدو ليس من شأنه . والمصير الذى يصوره المسرح يستغرق مدة ثلاث ساعات ، ثم نستيقظ من متابعته حينما يسدل الستار . وهذا هو أقصى ما يقدمه المسرح من خير للناس ، وهو شيء لا يمكننا الاستغناء عنه . ولكن مهمة القصة ألا تدع الستار يسدل ، أو ينتهى التخيل .

والأفلام السينمائية تحاكى صور أفلاطون الغريبة ، وهنا تكون بحق مظاهر المظاهر . فلو أن الممثلين توسطوا بين الكاتب وجمهور النظارة فإن الخيال على الشاشة البيضاء يصل إلى آفاق بعيدة ، لأن المرء لا يرى الممثلين ، ولكن يرى صورهم مسجلة على شريط . والشاشة على أية حال تتجنب حدود المساحة الضيقة التى تفرض على المسرح . فبينما نجد المسرحى مثقلا بتنفيذ اثنى عشر أو خمسة عشر مشهداً نجد كاتب السيناريو يستطيع أن يستخدم أعداداً وفيرة ، وحركة الكاميرا سهلة تستطيع أن تصاحب الحدث كلما تغير المشهد ، كما يمكنها أن تحمل المشهد نفسه إلى أى مدى بعيد مطلوب ، فهى تستطيع أن تنقل مركز روكفلر أو أى شيء آخر على شاشة العرض ، وتستطيع تبعاً لرغبة المخرج أن تظهر البركان أو النهر الذى يقترحه الكاتب ، سواء أكانا حقيقيين أم مشبهين ، بحيث يمكن تمييزهما من الحقيقة عند تصوير الكاميرا لهما . كما أن لديها مزيداً من الوسائل لتهيئة الخيال والحقيقة

على السواء أكثر مما لدى المسرح ، وكذلك لديها مزيد من الأدوات التى تمكنها من أن تبدو — وهى تحكى رواياتها — وكأنها صادرة من عقل الشخصية ، ولكن هذه الوسائل جميعها تتسم بالنقص الموجود فى الصور المماثلة لها فى المسرح ، وهى أنها جميعا وسائل آلية ، ويشك المرء فى فعاليتها بصفة دائمة .

ولما كان التخيل على الشاشة مقبولا تماماً — وهذا أمر يؤكده ملايين الناس الذين يذهبون إلى دور السينما يوميا — إلا أن المرء يشك فى أنه أقل قوة وأكثر تغيراً عما يكون فى المسرح ، والخيال يكشف أحد مقوماته الأساسية ؛ فالمساحة غير المحدودة ، وسهولة الحركة ، والحرية الكاملة فى الوقت فى حدود الفترة المحددة ، ومؤثرات الإضاءة المناسبة للمسرح ، والحركة السهلة والمعقدة ، والتوجيهات المتعددة التى لا تحصى ، والتى تجعلها عمليات التصوير أمراً ممكناً — كل ذلك يخدم التخيل ، ولكن مع ظهور عبودية قوية للواقع . إن الشاشة تستطيع أن تقدم لنا أى سحابة فوق أرض الوقواق(١) يقترحها المؤلف ، ولكن السحب سوف تكون صوراً لبخار حقيقى ، وطيور الوقواق سوف تكون حقيقية ، أو مضاهاة تامة لها ، فيها كل الحقائق الجثمانية للطيور حتى النقر . وفى إحدى الروايات الأمريكية الكبرى كان يكفى الملائكة أن يلبسوا على ظهورهم قطعاً صغيرة من القرندل(٢) لتصبح أجنحة بالنسبة للنظارة . ولا يمكن الشك فى أن الأجنحة على الشاشة سوف تقطع بحجم معين وتغطى بالريش ، إن لم تكن موزونة طبقاً لتقديرات مهندس بالنسبة للقوة الرافعة فى القدم المربعة عن سطح الأرض . وينبغى أن نتجنب السخرية الساذجة بالعقول الذكية ، ولا ينبغى أن نعزو ذلك إلى الضعف والابتذال أو قصور التخيل ، فلا شىء يحدث

---

(١) مكان تكثر فيه الطيور المسماة بطيور الوقواق «م» .

(٢) نوع معين من القماش «م» .

للخيال الأدبى الرفيع عندما يعطى الحرية الكاملة لإظهار تأثيره ، اللهم إلا ظهور اعتماد الإمكانيات الحقيقية الواسعة على الواقع ، ولا مناص من ذلك ، فالخيال لا يستطيع الفكاك من الواقع ، ولكن يمكنه أن يهذبه على أحسن الفروض .

ولكن ما الذى يحدث ؟ يوجد همس — يسمع بالجهد — فى الأذن الداخلية ، ويحتفظ العقل الذى يؤمن إيمانا وقتياً بالشك فيما دون الوعى . ولا ريب فى أن تعقد النظام الآلى تعقداً واسعاً يؤكد تأكيداً جازما اعتماد هذا النظام على الآلات ، ولو صدق هذا بالنسبة للخيال على الشاشة ، فهو يصدق إلى حد ما بالنسبة لتأثير أى رواية سينمائية وصورتها . وكثرة الأشياء الحقيقية والوسائل الواقعية — الطبيعية فى ذلك الوسط — تقلل إلى حد بعيد الحاجة إلى التصور . ولدى الشاشة وسائلها الخاصة للتصور ، وهى يمكن أن تكون رائعة ، ولكنها ضحلة ومحددة ، وليست هناك حاجة ملحة إليها . أما الوسط الذى ينتقل التأثير عن طريقه ، فهو ألطف من الوسائل وأقل عناداً ، ويستطيع المخرج السينمائى أن يولد فى عمله ، بل يتحتم عليه ذلك بما نعلمه من طبيعة الفن الذى يعمل فيه ، فى حين نجد المخرج المسرحى لا يستطيع إلا أن يقترح فقط . وهذا بدوره يزيد من إيجابية المشاهد « هذا الرجل الذى يحمل الجير وخليط الأسمنت والحصى سوف يقيم حائطا ، وهذا الحائط الغادر هو الذى فرق بين العاشقين » ، وعندما ينتهى المسرحى من التعريف بحدود فنه على هذه الصورة فإنه يهيء تحديا لا يجد المشاهد مناصا من قبوله . وبهذا التحدى سوف يقيم بوساطة إيمانه هو حائطا لا ماديا ، وإن كان سوف يفرق بين العاشقين فى خسة ، على حين تقدم له الأفلام السينمائية بناء ينظر إليه ، وهذا يوفر عليه المجهود الذى يبذله فى المسرح . ونجد فى النهاية أن كل المؤثرات فى المسرح التى تخدر ملكة النقد عند المشاهد ، تكون ماثلة بقوة عظيمة عادة فى دار

السينما . ومن النتائج ذات الأهمية البالغة أن اليقظة تكون سريعة وقاطعة بعد انتهاء الفيلم . وحينما يكون مستمراً يكون أشبه بالحلم الحائل . أما الآن فقد زال تماما . ولعلنا نذكر أن مؤثراً قدوقع علينا ، ولكننا لا نذكر طويلا ماذا كان هذا المؤثر ؛ إننا لا نستطيع أن نصل إليه ، كما أنه لا يحاول أن يصحبنا .

ولا شك أن كل ما ذكرته كان يحدد التخيل فى القصة عن طريق تباينه مع غيره من تخيلات الفنون الأخرى . ويبقى التخيل فى المسرح الذى يجعلنا أكثر قرباً من الحقيقة ، ولنحاول الاقتراب منه بالملامسة عن طريق التأثير النفسى .

لقد أنشد أورسينو ، وسبستيان ، وأوليفيا ، وفيولا ، ومالفوليو ، وسير توبى بلش[1] أنشودتهم الإليزية[2] لمدة ثلاث ساعات ، وهى دراما مستحيلة فى أى موضع إلا فى الكوميديا الشعرية ، ولا تتمثل إلا فى هذه ، وفى بضع روايات أخرى لشكسبير ، وقلة ضئيلة من روايات بعض معاصريه ، وهى تبعث على الحيرة بمضمونها البراق الذى يصعب تسميته ، فهى خيال ، وحقيقة ، وتجويد ، وعرف ، وادعاء ، وسخرية . وتحديد مضمونها الفنى لا يعنى المرء ، بل كل ما يعنيه منها أنها تبعث على السرور ، ثم إن أحداً فى الحقيقة لا يستطيع أن يقول شيئاً غن كنهها ، حتى عندما يصل إلى نهايتها ، فإذا تم شفاء آخر ما تعالجه من أسقام يتكشف اللبس والحيل الأخيرة ، وتدرك المزاوجات ، وتسير الشخصيات بعيداً عن النظارة ، أو تسدل

---

(١) هـذه شخصيات مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير ، وفيولا بطلة المسرحية وسبستيان أخوها وسيرتوبى بلش خالها وهو فارس شخصياته فكاهية (م) .

(٢) نسبة إلى اليريا وهى مدينة قديمة على ساحل الادرياتيك (م) .

الستائر كما نفعل فى هذه الأيام . ثم يظهر فست(١) المهرج من خلال الستائر . واليوم نجازف بتعظيم الموقف بإطفاء الأنوار تماماً وتركيز نقطة من الضوء عليه ، ثم يغنى أغنية « المطر ينزل كل يوم » وكم كان يودنا أن تعتم دائرة الضوء شيئاً فشيئاً فى أثناء غنائه ، حتى إذا وصل إلى البيت الأخير صار يغنى فى الظلام . لم يعد للحيرة والشك مكان إذن بالنسبة لهذه الكوميديا ، فهذا هو التركيب اللامادى لرؤيتنا ، وهو شىء غير حقيقى يتضمن الحقيقة والخيال على السواء . حتى يجعلهما متشابهين عند البحث ، ويدفع برفق إلى الغموض ، وبذلك يكون الساحر قد أضاف رقية إلى سحره .

ومن المؤكد أن إحدى قصص القرن التاسع عشر العظيمة — لسبب مشابه — تنتهى بتأكيد أن السحر حين ينفذ يكون تأثيره باقياً ، فهناك «بكى» التى تعيش فى « باث » — بشلنهام واسمها يسجل دائما على رأس قوائم التبرعات ، وأميليا وزوجها وليم ، وجورج ، وجينى وكذلك « تاريخ البنجابى » . كان كل شىء قد وصل إلى نهايته المقصودة ، ولكن كتب « تاكرى» فقرة أخيرة فقال: آه ما أضيعنا ! من منا سعيد فى هذا العالم ؟ !. من منا تتحقق رغبته أيكون راضياً : ! . . تعالوا أيها الأطفال فلنغلق الصندوق ، ونجمع العرائس لأن روايتنا قد انتهت(٢) .

وسوف نرى الآن فى فن « تاكرى » ثقة عظيمة يمكن أن تنصفه فى صدمته للقارىء عند نهاية القصة بتذكيره بأن ما ظنه حياة ما هو إلا كلمات . إنها ثقة بأن التخيل يمكن أن يظل قائماً حتى عند ظهور عدم

---

(١) يقوم بدور المهرج فى مسرحية « الليلة الثانية عشرة » التى يواصل المؤلف الحديث عنها . «م»

(٢) بكى شارب ، هى الشخصية الرئيسية فى رواية تاكرى « فانيتى فير » والأسماء الأخرى شخصيات فى القصة ذاتها . «م»

حقيقته التي سوف تؤثر في القارىء بطبيعة الحال. ولكن الإشارة إلى معرض العرائس ليست أمراً عارضاً، كذلك ليس من قبيل المصادفة أن يقارن « سقراط » المسرح الذى يعرض عليه صوره الغريبة بمسرح العرائس، فكلاهما يقدم القوة الخارقة السحرية التي تجعل الدمى الخشبية المعلقة بحبال تؤثر دائماً في خيال الناس. وثاكرى يبين أن فن العرائس أقرب إليه من أى فن آخر.

وبعد مغامرات دون كيشوت في كهف مونتسينو الذى لم يكن بعيداً تماما عن مغارة أفلاطون، وصل إلى فندق، وفى الوقت نفسه وصل أيضا لاعب بالعرائس متجول مع جماعته وأدواته (من المصادفات اللطيفة أنه ساحر أيضا)، وفى هذا المساء أقام مسرحية ومثل قصة حقيقية عن « كيف خلص دون جيفروس زوجتـــه ميلسندرا التي كانت سجينة في أيدى المغاربة »(١)؛ وأسلوبه في العرض يقوم على حكاية أدنى انحراف في الطبع يغلب على الفارس. وبعد مغامرات عنيفة هرب العاشقان المسيحيان، ولكن لاح الخطر من جديد وانطلق المغاربة في غضب على صهوات جيادهم في أثرهما، ولكن الخطر كان شديداً أعنف مما يحتمله دون كيشوت، ولذا يقوم من كرسيه ويصرخ متحديا المغاربة قائلا « كفوا أيها الخبثاء الأدنياء! » ويمتشق حسامه ويمزق المسرح وممثليه إربا .. وهو لا يستطيع أن يتوقف، ولو أن محرك العرائس — بتذكير استنباطى من ثاكرى — يعارض قائلا: هؤلاء ليسوا بمغاربة حقيقيين أولئك الذين تمزقهم إربا هكذا، ولكن الدمى المسكينة المسالمة مصنوعة من الورق المقوى، بيد أن ذلك لا يفيد، فالدون يعـــلم أنهم مغاربة. وفى النهاية حين ترد الحقائق إلى أصلها يقسم

---

(١) دون جيفروس عاشق إسبانى زوج ميلسندرا ابنة شارلمان التي اختطفها المغــاربة وأنقذها زوجهــا، وهــذه الأسطورة موجودة في « دون كيشوت » وقد أصبحت رواية شائعة في مسرح العرائس. « م »

سانكو بانزا(١) بأنه لم ير سيده فى هذه الثورة من قبل . . . . والمشهد ملىء بالفكاهة التى خدمت القصة فى صدق خلال الأجيال ، ومن المحتمل أنها تألقت قبل سرفانتس ، فهى مرحة ساذجة وجدت عند فليدنج ومارك توين ونتمثلها فى مجلة « ذانيويوركر » ولكنها فى الوقت نفسه العملية السحرية فى عرض العرائس . ونجد بضعة أشياء فى الظاهر قد تكون غير محتملة ، لأن أمامنا مسرحا ولكنه فى صورة مصغرة . فالمسرح أعلى وأعرض ببضع أقدام، والأصوات التى يتردد صداها (خلف الستارة التى تحجب ماوراءها) من حائط أفلاطون قد تكون صوتا واحداً أو صوتين أو ثلاثة أصوات على الأكثر غالبا . والأشخاص « مصنوعة من الورق المقوى » أو الخشب ، أو الفخار ، أو القصدير ، أو المعــــدن — جامدة ، منحوتة بخشونة ، ومدهونة بطريقة بدائية ، أو بطريقة ساخرة . وهى تسير — مقيدة بحجمها الصغير فى المسافة الضيقة — على سطح من الهواء فى هزات تشنجية لا تتشابه مع حركة الإنسان؛ وكل حركاتها غير إنسانية ، فجيادها لا تمت إلى الجياد ، وكلابها كذلك لا تمت إلى الكلاب ، وتبدو التماثيل رافعة أقدامها ، سابحة أكثر مما تبدو وهى تسير على المسرح ، وأحيانا تتعثر فى الخيوط التى تحركها ، وأحيانا لا تسير مع الموسيقى التى ينبغى أن تصاحبها وهى دائما تبعد عن الأصوات التى يفترض أنها تخرج منها — من يظن أن هذه الدمى آدميون يحسون ويعملون ونحن نراقبهم ؟ ! . من الواضح أن ذلك مناف للعقل ومستحيل تماما .

ولكنه أمر واقع مع ذلك . فقد يصبح الطين ما تعتقده لأنه مستحيل. ولعل خطأ « بيتربان» لم يكن السلك الذى كان يترنح عليه ، بل الحقيقة أنه يترنح فوقه كممثل حى ، وقد يكون السلك بعيداً تماما عن الممثل الحى ، ويكون الممثل الحى بعيداً عن السلك . وعلى أية حال فقد رفعت الستارة ، عن مسرح العرائس

---

(١) خادم دون كيشوت الذى صحبه فى مغامراته وناله بعض مكارهها « م »

لمدة دقائق حينما كنا مقهورين مثل دون كيشوت ، ولا يوجد الآن أدنى خطأ فى حركات العرائس ، فهى طبيعية ، وصحيحة ، ومقبولة . وقد تخلصت الأصوات من نشازها بحيث يسمع الإنسان الآن أناسا يكلم بعضهم بعضا ، مثلى ومثلك حين نتحدث فى مثل ظروفهم ، والدمية ذات القدم العالية فوق مسرح عرضه عشر أقدام قد تطورت لتصبح رجلا فى طولك يسير طبقا للأبعاد العالمية الفعلية الصحيحة . . . فالدون يقول : « بحق وصدق أيها السادة ، إننى أنذر وأعارض أمامكم ، يامن تسمعوننى ، بأن كل ما قد مثل هنا يلوح أنه قد ضاهى الحقيقة الواقعة بصدق » إن التخيل قديم قدم المسرح . بل ربما كان أقدم ، وقد استخدم العرائس بدائيون (من بينهم قبائل الهنود الحمر) الذين لم يتطور مسرحهم إلى أبعد من حفلات الشعائر الدينية . وقد كانت قوية — بالنسبة للمشاهدين — تماثل قوة التخيل فى المسرح . بل ربما كانت عند بعض المشاهدين أكثر قوة . ولكن ما أغرب التخيل وأشد تناقضه . فعلى المسرح يقف كائن حى ليعبر عن تفكير المؤلف؛ وعلى الشاشة تكون صورة فوتوغرافية حية فى كل شىء . ما عدا أنها عديمة الحياة . ولكن العرائس عديمة الحياة وعاجزة عن الإحياء . أصواتها مدبرة ، وحركاتها متفق عليها . ولا بد أن يحدث ما يشبه الإرادة حين تتقبلها تمشى وتتكلم . ونعتقد أن قلب نشارة الخشب يحس الألم . ولكنها ليست إرادة . وأعتقد أن السر تتضمنه كلمة (السلبية) التى استخدمناها من قبل . لقد ذكرت أن الخيال فى المسرح أقوى من مثيله على الشاشة بسبب أن المشاهد ينبغى أن يقوم بجهد شخصى . فهو أقل سلبية من مشاهد السينما الذى يجد كل شىء معدا . وفى عرض العرائس يجبره القصور الذاتى والعقم على أن يهيء الجو لنفسه أكثر . فالعرائس مجرد رموز ، وهو يستطيع أن يشارك فقط عن طريق الحركة التخيلية بناء على ما توحى به من اقتراحات . وكلما عمل بجد وإخلاص وبث فيها الحياة أكثر فهو يبنى لنفسه التخيل بتوجيه الكاتب المسرحى .

وأخيراً نأتى إلى النقطة التى أردت الوصول إليها ، وهى أن قياس التمثيل يؤدى مباشرة إلى قلب القصة ، فقارىء القصة يبنى لنفسه الخيال بحسب توجيه القاص . وهو يبنيه بنفس طريقة المشاهد لعرض العرائس . ولكن على الرغم من أن عرض العرائس قد ذهب بنا إلى الحدود البعيدة للدراما ، إلا أننا نصادف شيئاً مختلفاً عندما نصل إلى القصة . لقد كان يوجد دائماً بعض التقليد للشخصية والحدث ، ولكن انقطع ذلك الآن ، فلا وجود للذاتيات ، وليس هناك مايحدث بالفعل ، ولا يوجد ممثلون ، أو صور فوتوغرافية لهم ، ولا توجد عرائس ، وإنما توجد فقط كلمات مطبوعة فى صفحة ، والقارىء لا يكون موجوداً فى أثناء الحدث ، إذ لا يوجد حدث ، ولكن القاص ينبغى أن يقنعه بوقوع الحدث ، وأنه كان حاضراً ، وأن مايحدث فى المسرح أمام عينيه يحدث مايشابهه فى مكان يوجد فى خياله فحسب . وعندما ينجح الإقناع يكون خيال القصة أمراً واقعاً .

وينبغى أن نوضح الآن أمر هذا الخيال ، فليس هناك حدث ولا شبيه له بغير كلية الاحتياجات التى يصادفها القاص ضرورة ، وكذلك غياب الممثلين لايؤثر فيما يهدف إليه — ولكن إذا ألقى ذلك عليه عبء احتياجات جديدة ، فيمكننا أن نقول على الفور إنها قد خلصته فى الوقت نفسه من عقبات ينبغى أن يسلم بها الكاتب المسرحى ؛ وذلك لأنه يتعامل مع القارىء مباشرة دون تدخل أحد . وعلاوة على ذلك لا يوجد من يشوه غرضه بوحى أو تأويل أو قصور فى الفهم . إن عشرات الممثلين الذين مثلوا دور « هاملت » سوف يمثلون عشرات الأدوار لشخصيات مختلفة ، وهم جميعاً سوف يذيعون على نطاق واسع الانحراف الذى لامفر منه ، ذلك الذى يدركه المشاهد من مؤلفات هاملت . والكاتب المسرحى يقع تحت رحمة الممثل ، حتى لو كان الممثل مبدعا ، ولكنه ومعه الخيال

أيضاً — يقعان تحت رحمة الممثل التافه . والقوة المطلوبة فى الممثل قد تختلف بحسب حساسية المشاهدين ، ولكن نفخة واحدة من ممثل سيء الأداء كافية للحكم بالنسبة لأى مشاهد ، وإذا كانت القوى الفعالة التافهة المؤثرة فيه مجرد شعور وقتى بأن ذلك الممثل ليس رجلا يقاسى مرارة حب دفين ، ولكنه جورج سيلفن فى لحية من القماش وسروال غريب يقرأ أبياتاً ، عندئذ ربما يهز كتفيه ازدراء ، أو يهمهم قائلا : « ياللجحيم ! » وما إن تصدر « ياللجحيم ! » فلا يمكن أن يعود الخيال إلى حالته الأولى . ولا يوجد قط فى العالم عدد كاف من الممثلين البارعين ، بل توجد قلة نادرة يمكن أن تؤلف من بينهم فرقة واحدة . وأى عضو فى هذه الفرقة يمكن أن يحطم الخيال فى أية لحظة .

ولا بد أن يخسر القاص شيئاً أعظم أهمية من الممثلين ومن تقليد الأحداث . ألا وهى الحالية ؛ فنى جميع المسرحيات يقع الحدث فى الزمن الحالى بالنسبة للمشاهد الذى يرى المنظر فيحس أنه موجود عند حدوثه ، ولكن القصة سجينة الفعل الماضى ، فالحدث فيها قد وقع بالفعل عندما يكون القارىء قد سمع به ، وهذا أمر حقيقى حتى ولو أرخت القصة عام ٢٠٠٠ واستخدم فيها الفعل المضارع . فالقارىء لن يستطيع رؤية الحدث وهو يقع ، وإنما يخبر عنه فحسب عن طريق استحياء الذكرى بعدما يصبح ثابتاً بحيث لايمكن أن يؤثر فيه أى شيء قد يحسه نحوه . وهو يعلم أنه قد حدث ولكن المجهود الذى يبذله ينحصر فى حمل القارىء على التصديق — بغض النظر عن العقل والمنطق — بأن الحدث يقع الآن .

وهنا يوجد رادع قوى يمنع من التصديق ، ويمكننا أن نرى الجهدالذى يتعجل سرعة تصديق القارىء واضحاً فى الروايات البوليسية ، أو روايات الأعاجيب والخوارق التى يرويها شخص عن نفسه ، والتى يجب أن تنتهى بموت القاص ، ويكون الشخص المتخيل الذى نتمثله جالساً يحبر السطور

الأخيرة فى قصته عن الأحداث التى جعلت موته محتوما . وهو يورد كل شىء لنحكم عليه ، ويسرد جميع الوقائع ، ويحكم ربط العقـد الأخيرة ، ويسد منافذ النجاة الباقية . بحيث يمكن لمقتفى أثره أن يمسك به فى أية لحظة الآن ، أو ينشب الوحش الذى لا يوصف مخالبه فى الحوائط المصنوعة من نوع من الورق المقوى . وهو يكتب فى صدق قائلا : حينما أسود هذه الجملة سوف أذهب إلى السطح وأقفز إلى البحر ، او أفتح الباب وأواجه هذا الشىء بكل مافى قلبي من حب جارف لأطفالى . ولو أن القاص توقف عند هذا الحد — وهو مايفعله دائماً بحكمة — فإنه يكون قد آذى تصديق القارىء بقسوة . ومهما وجد القاص من دافع للشفقة يرغب فى أن يضفيه على الشخصية فى اندفاعها الشاذ فى مثل هذا الوقت ، فإنه يتوسل بالمستقبل ليحل محل ما أصبح ماضياً بالفعل ، وفى هذا استهانة بمنطق القارىء ، لأن الشخصية حين كانت تتحدث عن المستقبل كانت قد ماتت منذ فترة من الوقت ، وعندما بدأ القارىء يقرأ ما كتبته كان المستقبل قد أصبح ماضياً . ولعل الراوى لم يفرغ بعدمن إثبات قوته ، وبقيت أمامه لحظة — على حين كانت المخالب تنشب فى الحائط — ليضيف فقرة أخرى . فهذا السجل — كما يقول — سوف يجده رجال محظوظون فى ساعة أهدأ وأسعد (ربما كان ذلك حين جهزت السفينة وأصبحت عودتها للأرض ممكنة) وسوف يدركون أشياء كثيرة ، ولكن ماينبغى أن يدركوه من أجل القاص هو أن الراوى قد مات بالفعل . وهذا يضرب التصديق على أم رأسه ، لا بإضافة المستقبل إلى الماضى فحسب ، بل باضافة فترة ثانية من الماضى مختلفة عن الأولى ، أو لعل الراوى ينقضى أمره محافظة منه على وعده بأن يقفز من فوق السياج فى تيار الخليج ، فيتابع القاص عمله من خلال شخصية أخرى ، شخصية مقتفى الأثر ، أو قائد فرقة الإنقاذ الذى ينهى القصة ببيان أنه وجد هذه الوثيقة المؤسفة ، و (الفردة) اليسرى من حذاء عليها آثار أسنان . لقد ترك المستقبل ، وهذا ماض مزدوج

فحسب ، ولكن مكتشف البقايا المتخلفة عقب الوفاة لايترك الماضى دون إصابته بهزة خطيرة .

وفى إحدى هذه النهايات نجد المنطق الذى يعمل دائماً فى عقل القارىء — سواء أكان عن إدراك منه أم لا — يسقط النتيجة من حسابه ، وأحياناً تكون قيمة الإسقاط كبيرة حتى يصبح الخيال غير قابل للمناقشة ، فالقارىء يتابع القصة مصدقا لأنه يبدو وكأنه شاهد الحدث ، ولكنه الآن يذكر بقسوة أنه ليس كذلك ، فقد كان الزمن يبدو حالياً ، ولكنه طوال الوقت كان فى الماضى .

هذا تصوير سريع ، وإن كانت الترددات المنطقية الشكية ذاتها التى تعيش على هامش عقل القارىء لا يعنيها نوع القصة التى يقرؤها ، فهى جزء من نفسه ، شأنها فى ذلك شأن رغبته فى التصديق ، وهذا هو ماينبغى أن يقرر . فليست هناك وسيلة لتقرير حدث فى نفس القارىء إلا إذا كان فى الماضى ، فهو لايرى إلا عن طريق التذكر ، والإحساس بالانفعال لايتم إلا باسترجاعه . ومايراه فى الحقيقة ليس ظلالا على الحائط ، ولكنها تذكرة بأن إنساناً كان هناك ، فهى ذكرى بعد وقوع الحقيقة . وهذه أعظم قسوة فى ميدان القصة ، وذلك لأن الحدث لا ينبغى أن يكون بعد الواقع ، فالقارىء ينبغى أن يكون هناك عندما يحدث ، وينبغى أن يبدو وكأنه يرى الظل الحقيقى على الحائط ، لدرجة أن التوتر الدائم فى القصة يغير حالة الزمن الماضى إلى إدراك للزمن الحالى . وللخيال مكونات أخرى، ولكن صحة أى شىء آخر تتوقف على هذا الجزء . وينبغى أن نتأكد من أن القصة قد أوجدت تيار الحاليـــة برغم وقوعها فى الماضى ، باعتباره اصطلاحا يقبل أولا ثم يكون موضع استخفاف . ولكن خيالها يعتمد على هذا الاستخفاف ، بل إنه يزول بفعل أى شىء ينبه القارىء إلى النقيض . وأهم مجهود يبذله القاص أن يجعل من الماضى زمنا حالياً .

حقيقة إن القصة ليست فيها مضاهاة موضوعية للأحداث ، وليس فيها ممثلون ليجسموا غرض الكاتب ، كما أنها سجينة الزمن الماضى ، ولكن فى ميدان القصة مميزات فريدة تعوض ذلك كله . فلا توجد قيود على المكان . فالقاص يمكنه أن يستخدم — وهذا مايفعله دائماً — مئات من المشاهد والمواقع . ويستطيع أن ينقلنا إلى أى مكان بكلمة أو كلمتين ، وقد يستخدم ستة مواضع مختلفة فى فصل أو صفحة ، بل ربما يستخدمها فى فقرة فحسب . وهذه حرية ضخمة على جانب كبير من الأهمية ولكن تحرره من قيود الزمن أيضاً ربما كان أعظم أهمية ، فهو يستطيع أن يعبر أجيالا أو قروناً بحركة من يده دون أن يحطم الخيال ، فى حين نجد حتى السينما تلاحظ حدود الزمن بما يطابق المنطق ، كما أنه يستطيع أن يتحرك بين فترتين زمنيتين إلى الأمام وإلى الخلف كما يشاء ، ويستطيع أن يهيىء تأثيراً للزمن لايستطيعه أى فن آخر ، فهو قادر على أن يستخدم فى سياق الحديث نفسه وبتوقيت واحد فترتين زمنيتين مختلفتين أو أكثر ، ويكون القارىء حاضراً فيها جميعها .

يضاف إلى ذلك أن موضوع الطول فى القصة لا يسبب مشكلة للقاص ، فالقصة يمكن أن تكون طويلة مادامت هناك حاجة داعية إلى ذلك . أما المسرحية فينبغى ألا تزيد على ساعتين ونصف ساعة ، ولا يستطيع «أونيل» أن يضاعف هذا الطول مرتين أو ثلاثا ، ولكن الإرهاق الذى يصيب الممثلين — إن لم يكن النظارة أيضاً — سوف يوقفه عند حده .

أما الفيلم السينمائى فلا يزيد عادة على تسعين دقيقة ، وإن كان نبوغ هوليوود يستطيع أن يمد طول أى فيلم بحيث يستغرق أمسية كاملة . وينبغى لكاتب المسرح أو السينما أن يلتزم بهذه الحدود الزمنية فى كتابة قصته ، ولكن القصة ليس لها طول معين ، فيمكن أن تستغرق الوقت الذى تقتضيه روايتها ، وعلى القاص أن يستشير فى ذلك فنه فحسب ، فلو احتاج إلى مائة

أو خمسمائة صفحة زيادة على ما كتبه فلا بأس ، فسوف تكون النتيجة غنى في الحوادث ، ووفرة في المؤثرات التي لا يمكن وجودها في أي نوع من الدراما . والفيلم السينمائي الذي وضع على أساس قصة « ذهب مع الريح » كان ضعف متوسط الطول العادي للفيلم ، ولكنه مع ذلك أهمل تقريباً كل شيء كان قد جعل للقصة امتيازاً .

بل أهمل قدراً أكبر من ذلك ، فلعلنا وصلنا الآن إلى ميزتين أساسيتين في القصة ، فقد كنت أشرت إلى أن القصص التي يحكيها الروائي تتألف أساساً من مشكلاتها الخاصة التي يوجز مكوناتها أو يقترحها ، أو يضمنها . وكذلك الشأن في مجرى تطورها الطويل الذي أنتج هذه المشكلات . والقصة تعنى أساساً بهذه المكونات ومجرى التطور : فهي تحكي أجزاء الحكاية التي تهملها الرواية المسرحية . وبطبيعة الحال يجد القصاص أن التفاصيل الضخمة يجب أن تكون محل عنايتهم ، وأن مهارتهم تتوقف إلى حد كبير على عملية الإسهاب . فالقصة تتناول الحاجة ، وليست ذروة الحاجة وحدها ، بل لعلها تغضى أحياناً عن الذروة ، وأحسن تأثير للقصة في أحيان كثيرة أن تؤمن نفسها فتتجه إلى المشكلات مباشرة ، ثم تقفز منها لتلتقط قصة فيما بعد . وهذا الحذر في إظهار عملية الإسهاب ، والسبيل الذي تسلكه احتياجات القصة هو السبب الأول ولعله الأهم الذي يجعل الخيال يعيش . ولو أن القصة تترك بعض التأثير الخفيف الدائم على عقل القارىء ، ولو أن أشخاصها وأحداثها عاشوا معه بعد أن يفرغ من قراءتها ، فإن هذا التأثير يأتي من طول مصاحبته لهم وقربه منهم ، وهذا ما لا يحققه له أي فن آخر .

وجملة القول أن القصة تفعل بطريقة مباشرة ما تستطيع الدراما أن تفعله ، ولكن بطريقة غير مباشرة وبصورة جزئية . إنها تعمل من داخل الشخصية ، كما تعمل خارجها بصورة طبيعية . وفضلا عن ذلك فهي تعمل من داخل عقول أي عدد من الشخصيات يرغب القاص في دخولها .

وفى جميع أشكال الدراما يكون التفكير والشعور مجسمين كالسلوك الذى لابد من وجود دليل عليه لاختباره ، والحيل التى يلجأ إليها المسرح للهروب من هذه القيود حرفية وسخيفة ، ولا يمكن أن تنجح إلا نادراً وفى حدود ضيقة ، ويكون تأثيرها محدوداً إلى أقصى حد . ولكن الفكر والانفعالات متاحة تماماً بالنسبة للقاص الذى يستطيع أن يمنحها حسب هواه — إما أثر الانفعال ، أو الانفعال نفسه ، وذلك فى أثناء ممارسته ، فالقصة تجعل من العالم الداخلى تراثاً مباحاً ، وهى مع ذلك كله ليست إلا كلمات مطبوعة على الورق ، ولا تتضمن أكثر من تقرير يصنعه القاص ، فيسلم به القارىء ويحوله إلى خيال . ومن الأهمية بالنسبة لقارىء هذا الكتاب أن يدرك معنى « تقرير » طبقاً لاستخدامى له ، وأعنى به العملية القصصية ، وذلك لأنى لو ذكرت التقرير دون هذا التنويه لاعتبر مجرد إخطار لامعنى له ، ولهذا ينبغى أن يفهم على أنه تقرير فى صورة دامية . والنقطة التى أريد الوصول إليها هى أن الخيال فى القصة له صفات ربما تسوغ لنا أن نسميه الهذيان ، لأنه ينشأ من كلمات مطبوعة كتبها القاص واستطاع بمهارته وبالإيمان الفعال للقارىء أن يحولها ، لا إلى مسرح وممثلين فحسب ، بل إلى أناس أحياء وحدث حقيقى ودافع وانفعال ، وسيتكفل الجزء الباقى من هذا الكتاب بشرح كيفية ذلك التحول . ولعلنا نردد ماقاله « جلو كون » من أن قارىء القصة سجين غريب ، وأن الخيالات المتحركة على الحائط والتى ليست إلا فكرة إنما هى صور غريبة .

إن الأساس النقدى المطلق الذى وضعته للقصة الجيدة هو غايتها القصوى . فالقاص يفشل تماما لو أن القارىء ألقى بالقصة قبل أن يتمها ، وهذا أمر يحدث ، وسأذكر حادثاً وقع منذ سنوات . فقد أخذت لأحد أصدقائى قصة جديدة امتدحها عندئذ كثير من القراء المدققين ، وفجأة تحطم هدوء عصر يوم من أيام الصيف فى ظلة كوخ قريب من شاطىء بحيرة فيرمونت إذ

انتصب صديق واقفاً وألقى بالقصة فى البحيرة وصاح باتهام حاد قائلا : « الكاتب غبي » ، ولم يكن الكاتب غبياً ، ولكن سباب صديق له أبان أن القاص لم يكن ماهراً فى فقرة واحدة على الأقل . وحتى لو صح هذا فإننا نجد هنا فريضة إجبارية تضاف إلى الخيال فى القصة ، وهى تكشف عما يتوقعه القارىء منها ولو عن طريق الإدراك الاستنتاجى ، وإن كان ذلك لثقته بها . وعملية هدم الخيال لا تعنينا هنا تماما ، ولكن الذى يعنينا عدم كفاية المهارة الفنية التى تضعفه أو تفسده .

وبدلا من إلقاء القصة فى البحيرة ، يحس القارىء عدم رضا غامضا ، وينتقل تفكيره من القصة إلى العالم خارج نافذته ، أو ينزلق من المشهد الخيالى الذى كان يقرؤه إلى مشهد يضطر إليه فى أثناء استغراقه فى التفكير أو لعله « يقفز » فيدع هذا المشهد ويقلب الصفحات بعنف باحثاً عن مشهد آخر يقنعه . واهتمامه بالقصة يحل محله شعور بعدم الارتياح لا يعزوه إلى القصة أو إلى الشخصيات التى تتألف منها ، بل إلى ما يماثل ما ينغصه عندما يسمع أغنية مشهورة تغنى بنغمة شاذة . وعند لحظة التوتر فى القصة تراه بدلا من أن يتجاوب مع انفعالاته القوية الذاتية يقف جامداً . بل ربما حدث ماهو أسوأ من ذلك ، إذ يشعر بنوع من العداء أو الامتياز ، أو الاشمئزاز ، فينتهى من القصة ويكتب إلى صديق بأنها منفرة ،وغيرمقنعة ، وضعيفة ، وسخيفة ، وتافهة ، وغبية — إنك لن تحبها فلا تضيع وقتك فى قراءتها .

إن القراء يتباينون ، والمواد تختلف من حيث اهتمام القراء بها اهتماما تلقائيا . وهناك مظاهر للاهتمام ، وكذلك عوامل خارجية تعين عليه مثل تعيين الوقت والهدف ، ولكن أى تسامح فى مثل هذه الأمور يؤدى إلى أن يفسر عدم رضا القارىء بفشل الكاتب فى جعله يتابع القراءة عن اقتناع ، وإخفاقه فى مد الخيال بأسباب الحياة . وعمله يحتم عليه أن يدرب مهارته . فنى كتابة القصة بصورة فعالة يمكنه أن يجعلك تصحب الأحداث فى

الصفحة ،وتتصل بالشخصيات بحيث تصبح منذ الوهلة الأولى مرتبطا بنطقهم وعواطفهم . إن واجبه أن يجعل الدمى تتحرك وتتحدث ويجذبك إلى داخل المشهد الذى لا يوجد فى الحقيقة بحيث تتقبله دون اعتراض أو شك .

وأكثر الأشياء قيمة عنده إيمان القارىء به وتعاطفه معه والرغبة فى تصديقه . وقد أهملنا فترة التحليل المطول الذى كتبناه حول ماتتمناه روث مارتن من القصة ووضعنا الأمر فى صورة اقتصادية مبسطة ، ذلك أنها دفعت ثلاثة دولارات فى شراء قصة من المكتبة . وقد ساقها مجرد إدراك عملى سليم للقاء الكاتب فى تصديق ، ولهذا فإن الجبرية الاقتصادية تعطى القاص دفعة ، وخاصة فى بدايته (معظم امتيازاته تتوقف على الأجزاء الأولى من قصته) وتتضمن هذه الأمنية الطيبة سماح القارىء بأن يضيف إلى أوضاع القصة العادية أوضاعا خاصة من عنده يستنفد فيها قدراً متفاوتاً من الزمان والمكان (الطريقة التى يتبعها القاص فى كتابة الحوار خصيصة من خصائصه بصورة ما ، وكذلك طريقته فى كشف الموقف الأساسى ،وكذلك توافقه مع الأساليب) وخاصة فى الأجزاء الأولى من القصة ،حيث يكون القارىء أكثر تعاوناً وطواعية ، بحيث يقبل قيادة القاص له بعيدا عن التفكير النقدى ، ولكن إرادة التصديق تعيش فى خلال ذلك مادام القاص لا يفسدها ، والقارىء يرغب فى التصديق ، ويرغب فى نجاح الخيال ، وهذا هو السبب الذى يجعله يشرع فى قراءة القصة .

ولنطلق على هذا الميل المحبب سماحة القارىء أو احتماله ، وقد يعول القاص عليهما إلى حد ما ، وهناك أوقات يعول فيها على هذه السماحة كما يعول على رحمة الله ، ولكن لابد أن يكون لها حدود ، فالعقل الذى يصدق يستطيع أن ينقد أيضاً ، والرغبة فى التصديق تجعل القارىء برما أشد البرم بكل ما من شأنه أن يفسد التصديق . وعلاوة على ذلك هناك وقت يؤكد فيه العقل الناقد وجوده ، وهذا مالا يحدث فى المسرح . فالقارىء قد يصمت ويتتبع شكا ليعرف سببه ثم يحول الشك إلى حقيقة . وحدود احتمال القارىء ربما

تكون أوسع عند ما يكون القاص أكثر خبرة فى الفترات التى يكون بها الإيمان غير معرض للخطر : فالخيال القوى سوف يكون وديعة للإيمان ، أو رصيداً مستديما قد يساعد فى فقرة يتحتم فيها ضعف الخيال . ولكن هذه الحدود ينبغى ألا تجاوز المعقول .

ولنعد إلى عدم الرضا الغامض . إن القارىء كان يقرأ فى تقبل وإيمان ، وهذا يعنى أن العلاقة بينه وبين القاص كانت مرضية حتى الآن ، وهذا يعنى بدوره أن التكتيك يمضى إلى غايته ، وفجأة أو تدريجيا نجد ارتباطه بالمنطق والانفعال فى القصة قد توقف ؛ وذلك لأن مايقرؤه قد فقد بعض صحته وأصبح مثارا للشك والحيرة والغموض، أو أنه (وهذا أسوأ) رضا لا يدعو الثقة . وهو يشعر بحدوث خلل فيه ، وقد لا يحس رغبة فى رفضه ، بل يحس نوعا من مقاومته ، وقد يحتمل القصة ويمضى فيها على أمل أن الأشياء سوف تصحح نفسها . ولكن القصة حتى هذه اللحظة تكون غير مؤثرة ، لأن تدفقها قد توقف وتخلى القارىء تماما أو جزئيا عن اندماجه . (إن لحظة من التردد أشد قصراً من أن تحدث مقاومة ، ومن الواضح أنها نوع ذلك الشىء نفسه) ، لقد تحطم الخيال ولو أنه تحطم لحظة واحدة ،فالخطر لاشك عظيم . فالفشل الذريع سوف يكون وحده على كفة الميزان . وما يشعر به القارىء الآن ليس ناتجا عن القصة ، بل هو على العكس قد حدث بسبب القصة .

ولم يكن هناك سبب خارجى أجبر القاص على هذا الموقف ، فقد استخدم الرصيد الثابت ولكن مهارته قد أخفقت . فالترددوالشك والمقاومة كلها على هامش عقل القارىء ، ولكن الفشل حدث من باطن القصة . فقد برزت القصة فجأة من خلال وسطها ، واختفى الخيال الذى يتوقف عليه كل شىء آخر . وتأثير ذلك هو مايحسه مشاهد المسرحية حين يلاحظ فجأة طلاء الماكياج والممثل السىء الأداء .

الفصل التاسع

القاص الخفى

تخصص فى الولايات المتحدة الأمريكية عروض مسرح العرائس غالباً للأطفال ، أو للنفوس المتأملة التى تعتقد أن هذه العروض ثمينة ، حتى إن البالغ ذا المزاج العقلى الثابت لايمكن أن يجد بسهولة واحداً من هذه العروض مناسباً له . ويتضمن برنامج « تونى سارج » (١) عرضاً يسمى « دون كيشوت »» وهو يدور حول مجموعة أحداث قليلة ، يعرفها — كما سبق أن قال السيد « كيبل » (٢) كل فرد ، لأنها جرت فى الجزء الأول من القصة (مما يبعث على الأسف أنها لم تتضمن عرضا للعرائس من داخل عرض آخر ، ربما لأن هجوم دون كيشوت على المغاربة المصنوعين من الورق المقوى يقع فى الجزء الثانى) . ولما كان سارج أستاذاً فى فنه ، لهذا كان العرض جذابا ، ولكنه ارتكب فى النهاية أمراً مفزعا .

كانت العرائس معلقة فى المشهد الأخير ، وكان المسرح مضاء كله ، وكان واسعا كأنه العالم ، وكانت متعة الحاضرين واضحة، لأن الخيال لم يمس، ولكن فجأة ومن خلف قماش اللوحة الموضوعة خلف المسرح التى صممت فى صدق لتمثل منظراً طبيعيا فى إسبانيا أظهرت قدم ضخمة وتبعتها ساق فى حجم كتلة من البلوط ، ثم ظهر أمامنا « سارج » بقضه وقضيضه عملاقا انحنى مرتين ، ثم ابتسم ولوح بيده الضخمة رداً على صيحات الأطفال !!

وكان التخييل قويا لدرجة أنه بدا لبضع لحظات ضخما مثل « أج » ملك باشان(٣) الذى نام فى سرير حديدى طوله تسع أذرع ، ولكنه أشار إلى

---

(١) أصله من جواتيمالا (١٨٨٠ — ١٩٤٢) اشتهر بعروض العرائس والكتب التى ألفها عنها ، من بينها كتاب يعد مرجعاً فى ألعاب العرائس صدر عام ١٩٢٧ .

(٢) جيمس برانش كيبل (١٨٩٧ — ؟) قصاص أمريكى أصدر قصصاً كثيرة أهمها أشكال الأرض ١٩٢١ ، المكان العالى ١٩٢٣ ، شىء عن حواء ١٩٢٧ .

(٣) واضح أن المؤلف يشير إلى أسطورة شائعة «م» .

الحقائق بكلتا ذراعيه ، وكان فجأة مثل إنسان بالحجم الطبيعى ، وأصبح دون كيشوت ودلسينا ورفاقهما — الذين أصبحوا فى النهاية أحياء — فى ضآلة شديدة ، مجرد دمى سخيفة ، أو دمى مسكينة ، كما سماها صانع العرائس سرفانتس فى القصة .

وقد كره المشاهد « سارج » لمفاجأته الأطفال الذين نعتبرهم هنا كأنهم قراء القصص ذوو القلوب المرهفة . لقد ارتكب خطأ فى حق فنه ، إذ هيأ جو إسبانيا والقلاع ، والفارس الأحمق ، وعشيقته ، وتابعه ، ثم هذه العفاريت والغيلان التى قوبلت بالضحك ، كما يحدث فى أى مسرح حى . ولكن لا يوجد الآن إلا خليط من سقط متاع المسرح ، وبعض الأشكال المعلقة ثم السآمة . إن صانع الخيال قد حطمه بالتدخل فيه .

وعندما حاول هنرى فيلدنج أن يضع فى قصته « توم جونز » بعض آرائه حول الإيمان بالمعجزات ، وضعها بصورة مباشرة ، دون ارتباط بمدار القصة بل جعلها مرتبطة بشخصه . وكتب الفصل الأول من الكتاب الثامن : مقال الجنتلمان لهنرى فيلدنج ، تماما كأى مقال ظهر باسم السيد « الكسندر دروكنسر » نشره فى جريدته (صحيفة الكوفنت جاردن) (١) .

وهناك فقرة فى « أنتونى أدفرس » Anthony Adverse (٢) تناقش ظواهر الموضوع نفسه ، ولكن « هارفى آلن » (٣) القاص لم يكتب مقالا يدور حول نفسه ، بل قدم أفكاره ، وكأنها تأملات أنتونى ، وهذه الحيلة — وهى عرض آراء المؤلف عن طريق استخدام شخصية فى القصة —

---

(١) سير الكسندر دروكنسر هو الاسم المستعار لهنرى فيلدنج نفسه وكان يوقع به مقالاته فى مجلته هذه التى كان يصدرها مرتين فى الأسبوع خلال عام ١٧٥٢ «م» .

(٢) قصة لهارفى آلن صدرت عام ١٩٣٣ وتدور حوادثها فى أثناء حكم نابليون ولقد لقيت نجاحا باهراً بيع منها نصف مليون نسخة فى عاميها الأولين «م» .

(٣) وليم هارفى آلن (١٨٨٩ — ١٩٤٩) قصاص أمريكى كتب قصة حياته فى قصة « نحو الهيب » ١٩٢٦ وله قصص عن الحرب العالمية الأولى، منها « مدينة فى الفجر » وغيرها «م» .

ليست ابتداعا حديثا . وبعد بضع سنوات من ظهور « توم جونز » كان لدى « ستيرن » « مستر شاندى » يعرض آراءه حول المعجزات ، وذلك فى حوار ، ولكن كان هناك اختلاف بينه وبين هارفى آلن ، فقد كان آلن مضطراً إلى التعبير عن آرائه فى المعجزات من خلال ميكانيكية القصة ، فى حين نجد « ستيرن » لم يكن مضطراً إلى ذلك .

والأجزاء التى كتبها « ثاكرى » فى «فانيتى فير» Vanity Fair عن الضياع والعذاب اللذين تحدثهما الحرب ليست مقالات مستقلة، بل هى نمو طبيعى للحدث فى القصة ، وهى متلائمة مع عواطف الشخصيات ، وهذه الشخصيات أشد اقترابا فى القصة التى كتبها « ثاكرى » من مقال فيلدنج فى قصته ، ومع ذلك فهى غير ممتزجة بالقصة ، بل منفصلة عنها ، وإحساس «همنجواى» بالحرب يشبه إحساس « ثاكرى » تماما ، ولكنه يخالفه فى طريقة التعبير عن هذا الإحساس فى قصته «لمن تدق الأجراس» For Whom the Bell Tolls (١). ولا يمكن أن يعتبر هذا الإحساس شيئاً منفصلا عن القصة، بل إننا لا نكاد نجد همنجواى فى القصة . فهو كلاعب الدمى يحرك الشخصيات كما يشاء ، ويضع على ألسنتها كلمات وعواطف كما يهوى ، مادام القارىء متقبلا لكلمات وأفعال تلك الدمى ، ولكنه لا يظهر على المسرح بشخصه .

وقد نمى فن القصة — بين عصر فيلدنج وعصرنا — معنى أو اصطلاحا فحواه أن المقال شىء والقصة شىء آخر ، وأن الخلط بين الأشياء أمر غير صحيح (أو بمعنى أصح عديم الأثر) — وبخاصة أن تدخل القاص بشخصه أمر غير مرغوب فيه . ومن المؤكد أن العاطفة ليست عالمية ، فهناك كثير من القراء لا يتعاطفون معها ، وبعض القصاص لا يلحظونها ، ولكنها — باعتبارها أساساً نفسياً بالإضافة إلى أنها أساس جمالى ملزمة لمعظم القراء والقصاص ، حتى ليمكننا القول بأنها من الأسس الثابتة فى القصة الحديثة ،

(١) أصدرها همنجواى عام ١٩٤٠ وأخرجت فى السينما «م» .

ومصدر من مصادر الدمائة والصفاء التى حققتها القصة فى طريقها للمنهج المتكامل .

والموضوعات أو الآراء التى يدرسها القاص هى بلا شك انتهاك عنيف لأساس القصة ، ولكن أهميتها العظمى تنحصر فى استخدامها بمهارة وتردد القارىء لحظة واحدة – ذلك الذى أخذنا على عاتقنا أن نشرحه – ينتج فى الغالب بسبب انحراف القاص قليلا عن أساس القصة ، حتى إنه لايدرك أنه فعل ذلك .

إن جميع القصص تحكى ، ولكن تميز أى قصة – كما سبق أن بينت – يرجع إلى أنها مقصوصة ، فهناك قاص يرويها دون أن تعرض عن طريق الممثلين ، أو على مسرح ، أو على شاشة . فكيف يستطيع القاص أن يحكى قصته دون أن يظهر شخصه ؟ كيف يفعل ذلك خاصة وهو واقع تحت الرغبة فى أن يجعل الزمن الماضى يبدو وكأنه حاضر ؟؟

إن الكاتب المسرحى يلجأ فى بعض الأحيان إلى تقديم شخص متنكر بين فصول المسرحية ، أو أى شخص ذى طراز معين يحكى للنظارة الأحداث التى لايمكن أن تمثل على المسرح ، ولكن ينبغى أن يعرفوها إذ تنبنى عليها المسرحية . وهذه الحيلة التفسيرية التى كانت شرعيتها موضع جدال دائم فى النقد المسرحى ، تثير سخط النظارة بصورة مؤلمة(١) . لقد شاهد النظارة حتى الآن أحداث المسرحية وكانت ماثلة أمامهم ، ورأوا السفراء الفرنسيين وهم يسلمون كرات التنس للملك هنرى ، وسمعوا غضب الملك ينفجر بإعلانه الحرب . فالحدث والانفعال قدما بصورة مباشرة . ولكن حين يقف

(١) استخدمت حيل متباينة ، معظمها فى المسرح الابتهالى للتعليق على الحدث ، ولإظهار أن جهنم جزء من المسرح وأن النظارة ممثلون فى التخيل ، أو لاقتراح رمزية واسعة وطاغية بحيث يصعب وضعها فى حوار أو حدث أو انفعال . وعندما يبلغ الأمر مداه بهذه الصورة يضطر المسرح إلى التخلى عن قواعده .

الكورس على المسرح الخالى من الممثلين ليصفوا مؤامرة ثلاثة رجال خونة لها تأثير على المسرحية ، فالنظارة لا يرون المتآمرين ، او يسمعون التآمر ونتيجة لذلك نراهم أقل تطلعاً إلى مصير الملك ، فقد رأوا تقديم كرات التنس وسمعوا إعلان الحرب ، ولكنهم علموا بالمؤامرة بطريقة ثانوية . إن القاص ينبغى دائماً — كما سبق أن أشرت — أن يقوم بدور هذا المشخص المجهول ، وما يمكن أن يكون فى الدرجة الأولى من الأهمية على المسرح ، يصير فى الدرجة الثانية فى القصة . فالنظارة يشاهدون ، ولكن القارىء يحكى له ، ولا يحكى له إلا الحديث الثابت . فالمسرحية تكون فى الزمن الحالى ، ولكن القصة فى الزمن الماضى المستعاد فى الزمن الحالى. والقاص مثل «الكورس» يروى حدثا قد انتهى وثبت على صورته النهائية إلى الأبد ، ولكنه ينبغى أن يقنعنا بأن شيئا نعرف أن نتيجته استقرت لا يزال مستمرا ونحن نترقبه وكأن نتيجته لا تزال رهن الغيب ، وعليه أن يتناول التفكير الغرامى بمولى بلوم فى هذا الصباح عند الافتراق بطريقة دقيقة ، شأنه فى ذلك شأن المؤرخ الذى يترجم نقشاً كتبه القيصر أوكتافيوس على واجهة فى روما .

إن التخيل يتصل بالزمن الحالى ، وقد بدأنا ندرك كيف ينشأ عندما ألقينا نظرة على الطرق الروائية المختلفة فى المسرح والسينما والإذاعة . أما الطرق الروائية فى القصة فقد حددت باصطلاح يتضمنه الوسط نفسه ، بادعاء أن القاص لا يستطيع أن يفعل شيئاً إزاء ما هو حادث . وهذا الادعاء قد يكون ساذجاً أو مدبراً بمهارة ، وقد يكون أحياناً رقيقاً إلى درجة الشفافية ، ولكنه جزء من طرق رواية القصة .

وكلما تطورت القصة وجدناها تتجه فى ثبات نحو الحكم النقدى المطلق. والذى يضايق القارىء حينما يواجه مثل هذه التدخلات من المؤلف — كما سبق أن ذكرت — حقيقة أن هذه التدخلات تحول الانتباه إلى وظيفة

القاص الذى يبذل عادة أقصى ما يمكنه لإخفائها . وهناك مناجاة لثاكرى عن الحرب تظهره بشخصه على المسرح فى رداء وقناع شأن « الكورس » ، ولهذا فهو يذكر القارىء بطريقة قاطعة بأنه كان مستتراً طوال هذه المدة . وأن دوبن ، وأميليا ، وبيكى شارب(١) لم يكونوا أحياء بأنفسهم ، وإنما كانوا مجرد دمى يحركها بحبال .

وكلما بعدنا عن روحانية الأطفال وجدنا هذا المذكر يصبح شيئاً فشيئاً مدمراً للتخيل فى القصة . فأنت تستطيع أن تروى قصة بنفسك لطفل ، وسوف يستخف بك تماما ، مؤمنا بأن الحوادث نفسها تبلغ درجة من الحياة حتى تصير عنده كل ساق فول سلما معداً للصعود إلى السماء .

والمؤثرات الأدبية للقصة هى بالضبط على هذا المستوى ، تلك المؤثرات التى تسمى قصة . وهى بصفة أساسية ساذجة مثل القصة الخرافية ، ولكن يجب أن نتذكر أنها مؤثرات باقية ، وأنها هى جذور القصة . وإذا كانت لدى القاص حكاية جيدة — إذا كانت الأحداث طبيعية وحية أو قوية ، أو مثيرة ، وقادرة على مساندة خياله — فإنه لن يحتاج إلا إلى شىء قليل ، وبخاصة بعض المهارة الفنية ، بالإضافة إلى تلك الحكاية . ولو أن الرواية جيدة إلى حد ما ، فإن القارىء سوف يظهر تسامحاً بالنسبة لما فيها من أشياء منافية للمنطق ، أو متناقضة أو متباينة ، بل إنه سوف يتسامح حتى فى كونها خاوية ، وهذ يناقض كل ما يراه الباحث فى التكنيك .

ولنتذكر هنا ما سوف نفصله فيما بعد ، وهو أن واحداً من أنواع القصة يحاول أن ينبت الورق من الجذور مباشرة . فهو يحاول أن يجعل الأحداث تتضمن — أو على الأقل توحى — بكل أبعاد التفكير والانفعال التى تمنح مدلولها للقارىء . وقد ظل هذا النوع من القصة مدى جيلين

(١) شخصيات رواية فانيتى فير ، فالأول دوبن كابتن رق إلى كولونيل ، وأميليا سارلى شخصية رئيسية فى القصة . أما بيكى شارب فهى بطلة القصة «م» .

يؤثر تأثيراً قوياً فيما عداه من الأنواع . وحينما يكون متقناً يثير أقصى درجات التوتر بين المضمون والشكل .

وحالما تطالب القصة بأن تكون منطقية فأنت تطالب فى الوقت ذاته بأن تتصل أحداثها بعضها ببعض، وبذلك تفقد سذاجة الطفل المستمع، وتكون قد حددت الدائرة التى يجول فيها التخيل ، ووضعت شروطاً سوف يصطدم بها القاص ، كما أنك وصلت إلى حالة ذهنية تشمئز من حديث ثاكرى عن نفسه فى قصته .

. . . وإنى أكرر القول بأن هذه القيود والرغبات لا ينبغى النظر إليها على أنها إدراكات واعية للقارىء ، فمثل هذا الاعتراض الذى يحسه أمر طبيعى يتمشى مع ماسميته تسامح القارىء . فهو يضيق قليلا بإحدى الفقرات فيقرؤها فى سرعة — أو يثب فوقها — مما يمكن معه القول بأنه يتقدم نحو القصة التى سوف تمضى إلى غايتها . ولكن تحمله قد يضعف بسبب مجموعة أشياء صغيرة ، أو بسبب خطأ واحد عنيف .

ومن أجل ذلك نجد أن الخطوة الأولى هى إدخال « الكورس » فى المسرحية وابتكار الوسائل للإبقاء عليه فيها . عند ذلك يصير الحدث — الذى كان يبدو قديما — حياً ، بشرط ألا يرتبط بمحرك الدمى ، بل بشخص له دور فى المسرحية ، أو له فيها أساس فعال. « عندئذ ، أقسم آردى إن عدوه قد أساء إلى ابنة الملك، بينما حلف آميس أنه قد كذب» . هذا مايقوله الكورس للتعبير عن حدث بصورة بدائية سخيفة . ولو أن القاص ضمن آميس فى السياق الذى يتمشى معه ، أو أنه يقص الحكاية مستعيناً بآميس من خلال الحدث نفسه ، عندئذ يكون إدراك القارىء له من خلال القصة لا من خارجها ، فآميس ممثل فى الحدث . وكذلك ابنة الملك لها دور عاطفى فيه ، وعلى الرغم من أنها مشاهدة للحدث إلا أنها فى داخل القصة . وهناك طرق

مختلفة لتوجيه القارئ لإدراك الحدث من خلالها ؛ وتأثير هذه الطرق سوف يكون مختلفاً ، ولهذا يختار القاص من بينها الطريقة التي تحدث التأثير الذي يطلبه . ولكن الخيال — باستخدام أية طريقة منها — سوف يكون أقوى من حديث الكورس الذي لا رابط له ، وعندئذ تكون وجهة نظر القصة مائلة فيها .

و « وجهة النظر » جملة من كتاب تعليمي . ونحن مضطرون إلى استخدام مثل هذه الاصطلاحات للدلالة على أنماط ، ولكن ليس لها قيمة فى ذاتها . وأعتقد حقيقة أن عبارة وسائل الإدراك ربما تكون أكثر دقة هنا ، لأن المبدأ هو أن القارىء يدرك الرواية : أحداثها ومعانيها من خلال الرواية ذاتها . والمطلوب الوسيلة لإيجاده فى داخل الرواية ، وهذه الوسيلة تفيد أيضاً باعتبارها نقطة ثابتة يمكنه عن طريقها فيما بعد أن يدرك كل مايدور . والوسيلة فى العادة تكون شخصية يكتب عنها تقريرات مهمة ، أو أنه يستطيع أن يتحدث عن نفسه من خلالها فى ثقة .

لقد نسبت إلى القاص الأول حيلة أولية وضرورية وهى الراوى الذى يتحدث عن نفسه ولكن عن طريق شخصية القصة . فإنه « أنا » الذى يربطها بالقوة الناشئة عن الاشتراك فيها . وهذه طريقة قصصية طبيعية ، كما أنها درامية . « لقد حلف آميس بأنه قد كذب » . هذه العبارة ليست شخصية ولكنها تقرير فى صورة حديث غير مباشر ، وواضح أنه مبتذل . ولو أنك غيرته إلى « وجسد المسيح أنك تكذب » عنـــدئذ تكون قد اصطنعت له أسلوبا دراميا ، وجعلته حديثا مباشراً بحيث يبدو جديدا . وسوف يتضح لنا بعد قليل أنه على الرغم من كون هذا الحديث مباشراً ، إلا أنه لم يزل بعيداً عن كونه التقديم المباشر للحديث ، ولكنه أشد قرباً إليه من ذلك التقرير الذى حل محله ، وأكثر منه حيوية .

واستخدام شخصية باعتبارها « أنا » القصصية طريقة شائعة فى الروايات ذات الحدث العنيف المتعجل أو المستهجن إلى حد ما ، فكثيراً ما تستخدم فى الروايات البوليسية مثلا ، سواء أكانت « الأنا » هى الشخصية الرئيسية كشخصية فيليب مارلو فى قصة « ريموند تشاندلر » أم كانت شخصية ضئيلة الأهمية وظيفتها الفنية تبليغ وجوه نشاط الشخصية الرئيسية كشخصية « الدكتور واطسون[1] » أو « آرشى جودوين[2] » لركس ستاوت (سيدرك القارىء على الفور أن الآثار المترتبة على كل طريقة غير متاحة للأخرى . فارلو لا يمكن أن يمدح نفسه كما يمدح آرشى « نيروولف »[3] مثلا ، وسوف يحصل القارىء على كل المعلومات التى يعرفها مارلو ، ولكن « نيروولف » قد تكون لديه معلومات ليست لدى آرثى . وعلى هذا فمن الطبيعى أن تحجب عن القارىء) إنها أكثر الطرق شيوعا فى القصص الخيالية أو الخارقة ، والقارىء مهيأ لقبول حدث غير محتمل الوقوع لو أن شخصا تصادف وجوده هناك فى الوقت ذاته ؛ وأكد له وقوعه (أو أنه يقع) . وتكون هذه الطريقة مفيدة حين تتطلب قيم القصة من القارىء أن تكون بمنأى عن القوى التى تزاول نشاطها فيما وراء المشهد الوقتى . وهناك استحسان نفسى فى عدم معرفته الكثير وعدم فهمه أبعد ما يريد القاص . يضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة تمكن القاص من نقل أى معلومات إلى القارىء ، أو كتابة أى تعليقات يختارها ، لأن ما يحتاج إليه هو تكوين المعلومات ، ، أو شرح ما يقوله الراوى فى بعض الظروف ، ونظرا لأن الراوى شخص تأملى ، محلل ، مدقق ، فإن هذه الطريقة تسمح بوجود أى نوع من التأمل وتجعله مشروعا عن طريق استخدامه فى الانفعالات المنتزعة من القصة .

---

(١) الشخصية الرئيسية فى سلسلة قصص سير كونان دويل عن شارلوك هولمز «م» .

(٢) المساعد الرئيسى لنيروولف فى قصة « الاعتراف الثانى » لركس ستاوت « وقد أصدرها عام ١٩٥٠ «م» .

(٣) محقق خاص فى قصة « الاعتراف الثانى » . «م» .

وهناك مبدأ شائع فى قصص « سومرست موم » ، وهو أننا لا نستطيع أن نعرف الشخصيات أو الدوافع الحقيقية للآخرين ، بل يمكننا فقط أن نفكر فيها ، وهذا مبدأ صحيح تماماً ، لأن « الأنا » دائما ما تكون راويا يفكر فى دوافع الشخصيات الأخرى . ومن أهم آثار القصة أن هذا التفكير من جانب إحدى الشخصيات يكون مقبولا ، وكأنه اليقين الموجود لدى القاص نفسه ، وإن كان ذلك يجعله على خلاف مع راويه . و « الأنا » المعقد المزدوج لراوى كونراد (بالإضافة إلى شخصية مارلو التى سبقت الإشارة إليها) يخلق أثير الشك فيما يعتبر وحده السير النفسى التجريبى الذى يمكن أن يعيش جوهر فنه . وفى قصة جيمس (دورة اللولب) نجد « الأنا » المجهول الذى يقدم القصة يحدث تأثيرا مقارنا ، فبالإضافة إلى الدرامية الماهرة للتمهيدات المفسرة التى لولاه لكانت فاترة ، نراه يقود القارىء بفكرة توجيهية تجعل الإبهام المرغوب فيه أمرا محتويا حالما تبدأ المربية — وهى « أنا » ثانية — تحكى قصتها . وقد استخدم « جيمس » راويا شخصيا فى كثير من قصصه القصيرة ورواياته ، وقد أتاحت له هذه الطريقة تنوعا فى الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا فى كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة محيرة — ولكن بصورة طبيعية — بدوافع الشخصيات الأخرى وتلك الحيرة قد تصبح فى بعض الأحيان المادة الرئيسية فى القصة. ولا توجد طريقة قصصية أخرى يمكن أن تبقى الحيرة طويلا دون عامل مساعد . فالأنا وحدها التى تعتبر الحيرة جوهر التجربة يمكن أن تجعلها جوهر اهتمام القارىء .

و « الأنا » الأكثر تعقيدا من غيرها فى أى قصة والمتعددة الجوانب هى الراوى المجهول فى « بحث عن الزمن الضائع » (١) وقد حققت هذه

---

(١) هذا ما يقرر دائما فى المراجع ، ولكنه فى الحقيقة قد سمى مرتين على الأقل ، =

الطريقة على يد « بروست » نتائج كانت جديدة على القصة ، وهى من نوع لم يتحقق من قبل فى أى شكل أدبى . ولا تقتضينا غايتنا أن نقوم بتفسيرها. ولكن هناك ملاحظتين سديدتين : الأولى أن التحليل الذاتى للراوى الذى هو بمثابة الأثير الذى يعيش فيه العمل الكبير ، ليس ممكنا مع أى تكنيك آخر . وذلك لأن قيمته البالغة الذروة هى إدراكه لتحليله الذاتى مع تقديره له فى الوقت ذاته . وكذلك تستبعد « الأنا » من فقرات قصيرة أو طويلة ، مع استخدام طرق أخرى مختلفة للحكاية . ونحن مطالبون بافتراض أن « الأنا » قد عرف بنفسه مع سوان أو أى شخص سواه ينقل القصة التى يعيد تأليفها بانفعاله بما حدث . ولكن ما إن يصبح هذا الاتفاق واضحا عن طريق الافتراض حتى نجد « بروست » . يخفى « الأنا » عن الأنظار .

والحقيقة أن هناك آثارا لا يمكن أن يحققها « الأنا » وغايات للقصص لا يستطيع أن يخدمها ، وإذا كان القارىء ينبغى أن يكون متأكداً من

ولو بصورة غير مباشرة فى الفصل الأول ، «الأسير» حالما استطاعت (ألبرتين) أن تتحدث قالت « يا » — أو « يا عزيزى » متبوعا باسمى الأول . ولو أننا سمينا القاص نفس الاسم كمؤلف هذا الكتاب فيمكن أن يكون « يا مارسيل أو يا عزيزى مارسيل » وتقول ألبرتين « بعد ١١٦ صفحة تلى ذلك « الأفكار التى تحملها فى رأسك يالها من مارسيل !! يالها من مارسيل ؟ ! ! ونلاحظ هنا أنه فى خطاب مكتوب بينما كان « طريق سوان » لا يزال مخطوطا ولم يظهر له ناشر ، تحدث بروست عن الشخصية التى تقص والذى يسمى نفسه «أنا» (وليس هو «أنا») .

وأعتقد أن بروست لم يراجع « الأسير » مراجعة نهائية ، ومن المعقول أن نفترض أنه لو فعل ذلك لعدل فى هاتين الفقرتين حتى يجد طريقة مرضية يتغاضى فيها عن ذكر «أنا» وكان من المرجح أيضاً أن يزيل الحرج فى الفصل الثانى حيث تقام حفلة عند آل فردورين ، وهو واحد من المشاهد العنيفة فى طول الأحداث حيث دار صراع بينهم وبين كارلوس ، وكان القاص «أنا» حاضرا معظمه . وبعد ذلك ترك السيد فردورين وزوجته وحدهما وتحدث عن كارلوس وغيره ممن كانوا فى الحفلة . وربما لم يلحظ أحد من القراء التنافر ، وذلك لأن الطريقة حتى الآن كانت ماضية فى سبيلها حتى لتبدو متضمنة كل شىء ؛ ولكن من الآن (ما دمت مدركا) نجد بروست قد أصبح شديد الإحساس بهذه الحقيقة — وهى عدم وجود أحد ليسمع هذا الحوار ويكتبه ، ولهذا اضطر أن يصرح أن « أنا » قد سمع بها بعد مضى بضع سنوات .

الدوافع والأفكار ، أو بصفة عامة من التجربة الخاصة لأية شخصية. بالإضافة إلى الراوى ، فإن «أنا » لن تفعل ذلك . إنه لم يكن موجودا بصفة مستمرة عندما كان « سوان » يفكر فى خلوة ، أو عندما كان فى الفراش « مع أوديست » ومهما يكن تفكيره صائبا فى مثل هذه المناسبات فإنه سوف يعوق عندما تتطلب منا غاية العقل أن نعرف الأمر على وجهه الصحيح .

كما لا يمكن استخدامه عندما يضطر القاص إلى تناول محتويات عقول كثيرة . فمن الطبيعى بالنسبة لأى شخص أن يخبرك فيم يفكر وبماذا يحس، ولهذا يقبل القارىء ماتعبر به الشخصية عن أفكارها ومشاعرها . ولكن حينما يخبرك شخص بما يفكر فيه آخر وما يشعر به ، فإنه يكون فى هذه الحالة مثلك يخمن باستخدام حديث مؤول ، وتعبير وسلوك فى ضوء ما يعرفه .

ونتيجة ذلك أن « الأنا » الذى يأخذ على عاتقه أن يخبر القارىء بمايدور فى عقل شخصية أخرى ينبغى أن يكون حساسا ومتجاوبا بصورة غير طبيعية مخاطراً بالشك الذى قد يحطم التخيل . وقد يكون فى داخل التخيل ما دام يمثله على أنه افتراض أو تخمين ، وأحيانا يكون القارىء ميالا إلى تناسى أنه لا يزيد على ذلك شيئا ، ولكن حين يمثله على أنه حقيقة ، عندئذ يكون خارج التخيل ويزول تأثيره . والشكية غير المصطلح عليها ، والتى تحوم دائما على هامش عقل القارىء تلح مندفعة ومعارضة ، ولهذا يضطر القاص إلى استخدام بعض وسائل الإدراك الحسى ، بعض مايعوض عن الكورس فضلا عن « الأنا » .

بيد أننا ينبغى أن نواجه حقيقة قاسية : وهى أن الراوى الشخصى «الأنا» ينبغى أن يكون دائماً — ولو بطريقة خفية — شبيها بالكورس أو مفسراً. إنه يوجد داخل منطق القصة واعتقادها ، لأنه مرتبط بالأحداث فيها ، ويتأثر بانفعالاتها ، وما دام هذا حقا فهناك قطاعات كثيرة من القصة

لا تتأثر أدنى تأثر بكونه عميلا من الدرجة الثانية — من ناحية عرض القصة .

ولكن هناك قطاعات أخرى ومناطق يتطلب فيها التخيل عدم وجود مثل هذه الحالة ، بل يتطلب حذقا ظاهراً فى كل وسائل الوصف والتفسير والاختصار التى تعيد الحدث للقارىء . ويحدث معظمها تسلماً مباشراً للفكر والعاطفة ، وهذه قدرة فريدة للقصة ، كما سبق أن بينت . ولا يوجد شكل أدبى آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة فى عبارات سيكاوجية ودرامية فى آن واحد . وعند النقطة التى تفشل فيها وسيلة المتحدث القصصى وتحتاج القصة إلى التخلص ممن ينوب عنها بالتفسير ، نصل إلى أكثر اصطلاحات القصة تعقيداً . إنه الاصطلاح الذى لا يزيل الحائط الرابع من الحجرة فحسب — كما جرى بذلك اصطلاح المسرح — بل يزيل أيضاً جزءا من جمجمة الإنسان يتيح للقارىء الاعتقاد بأنه يدرك كل ما يدور فى الخفاء .

* * *

عندما تقص على صديق حادثا مسليا وقع فى أثناء عطلتك بطريقة فنية ، أو قصة تدور حول البائع الجائل وابنة الفلاح ، فإن طريقتك الفطرية هى مما لا يستطيع القاص فى العادة أن يتجنبها . إنك تحكى ما فعلته محاولا أن تبين رأى زوجتك فيه ، داعيا إياها لتصف ماذا كان يفعل مدير قسم البضائع قبل أن تصل إلى الركن وتتركه ليقدم الالتباسات الطريفة التى حدثت للشاهدين . وتفعل أنت الشىء نفسه بالنسبة للفلاح وابنته والبائع الجائل ، وسوف تكون حريصا على توضيح ما يدور فى عقولهم جميعاً ، لأن نكهة القصة إنما تأتى من قولهم شيئاً ، فى حين أنهم يفكرون فى شىء آخر . إنك أنت الراوى ، ومن حقك أن تأخذ أى وضع فى المجال الذى يريحك ، أو تشغل أوضاعا على التوالى ، أو حتى فى وقت واحد ، ولتدخل وتخرج من عقول جميع شخصياتك كما تمليه عليك المناسبة .

وهذه الطريقة مناسبة لقصة تقرأ وقت العشاء ، ولكنها تستعصى إذا استخدمت فى القصة الخيالية . فالعالم الخيالى للقصة على خلاف دائماً مع عالم المنطق بالنسبة لتجربة القارىء ، ولكنه لا يتحدى قط بديهياته . فلا يمكن لإنسان أن يوجد فى أكثر من مكان واحد فى وقت واحد ، أو يعلم مايدور فى مكان بعيد إلا عن طريق وسائل الاتصالات الطبيعية . وانتقال القاص المفاجىء فى المشهد من « رالى » بفرجينيا إلى « إليزابث » بإنجلترا ، أو من « جون » فى هذه الحجرة إلى « مارى » فى الحجرة الأخرى ، ليس معقولا ، شأنه فى ذلك شأن بساط الريح . والقارىء على استعداد لطى هذه المسافات من مشهد لآخر ، ولكنه غير مستعد لتقبل تراكب مكان فوق الآخر فى المشهد نفسه ، حتى ولو كان يفرق بينهما بضع بوصات فحسب . وهو لا يستطيع أن ينظر إلى « جون » و « مارى » معاً فى وقت واحد ، إذ يمنع ذلك علم البصريات وعلم النفس معا .

وعندما يطلب إليه أن يفعل ذلك ، تصبح خيوط الدمى واضحة والخيال معطلا ، ويصبح القاص مرة أخرى فوق المسرح ، وإن كان ذلك بطريقة خفية(١) .

وتحمل القارىء بقيم منطقة من الفتور وعدم الاكتراث يهمل معها هذا المبدأ . وهذه المنطقة يتضاءل شأنها باطراد كلما تحولت القصة من الحركة العضلية إلى التفكير والانفعال . ولا يمكن لأحد أن يدرك بطريق مباشر أية أفكار وانفعالات إلا إذا كانت أفكاره وانفعالاته . فالمرء

(١) لانى أتجنب الاصطلاحات الفنية بقدر الإمكان ، ولكن حان الوقت لتقرير مسألتين : الأولى أننى أستخدم كلمة مشهد ، وأعنى بها مباشرة القصة الدرامية — بما فيها من حدث وحوار وانفعال مباشر ... الخ . مقابل الحديث غير المباشر ، الموجز ، وأنواع أخرى ذات جوهر استاتيكى (جامد) سوف أصفها بعد قليل . وأستخدم عبارة « أحد المشاهد » كما استخدم فى تعليمات المسرح بالنسبة للدراما المتجددة ، لتعنى فقرة من حديث درامى مباشر لا تتصل بوضع أو بعدد الشخصيات التى يراها القارىء تتغير ، فالمشهد ينتهى ويبدأ غيره عندما تخرج الشخصية وتدخل شخصية جديدة . أو يتغير الوضع من مكان لآخر .

يستطيع أن يعرف مايدور بعقله ، ولكن يمكنه أن يصل إلى عقول الآخرين عن طريق التصور بتفسير أقوالهم وأفعالهم . وعندما يصادف القارىء مجموعة من الشخصيات فى قصته ، ينبغى أن يجعل إدراكه للمجموعة متطابقا مع إدراكه لأى عضو فيها . ولا بد أن القاص سوف يجهد إيمانه بقسوة بمطالبته إياه أن يرى المجموعة أولا ، كما يفعل عضو منها ، ثم كما يفعل عضو آخر ، بعد لحظة فحسب .

ومن بين أدنى المشاهد المؤثرة فى القصة تلك المشاهد التى تتغير فيها وسائل الإدراك — وهى مجرى التفكير والانفعال — حينما يتغير المتكلمون فى الحوار ، والقاص الذى يخبرك بما قالته « مارى » وفى أى شىء فكرت عندما قالت ذلك ، وفى أى شىء فكر « جون » عندما سمعها ، وبماذا أجاب عليها — إنما يستخدم حيلة مضمونة ليخيب هدفه .

وإذ تستيقظ على الفور شكية القارىء التى تعيش على هامش عقله . وهو يسلم بأنه إذا كان مكان « مارى » وقال ما تقول هنا فسوف يفكر مثلها ، وسوف يسمع بالتأكيد ما أجاب به « جون » . ولكن مادام « مارى » فلن يعرف فيم كان يفكر « جون » ، وعندما يخبر بذلك مباشرة — بدلا من أن يوجه لاستنتاجه — يبدى اعتراضه ، فهو لا يستطيع أن يكون داخل عقلين فى وقت واحد ، كما أنه لا يستطيع أن ينتقل من واحد للآخر حينما يكون الاثنان ماثلين معاً .

« لقد رأى « جيمى » فى طريقة تسمية (إد) لمهنته بـ « وظيفة » رغبة فى التعبير عن تواضعه بالنسبة لشىء كان (إد) جد فخور به فى الخفاء . وهذا الرياء — كما أحسه (جيمى) — قد استفزه . وأدرك أن (إد) كان فى ضيق بسبب الاستخدام الساخر لعبارة « الأرواح المنقذة » ، وفهم أن لها نغما عميقاً ومعنى ثمينا فى عقل (إد) ، وأن جزءاً من المجموعة المعقدة الواضح هو الذى أبعده عن (إد) .

« الأرواح » المنقذة « كررها في حقد ، ويتصنع التواضع » .

لقد أصاب كبد الحقيقة . فمن بين الأشياء الكثيرة التي أزعجت (إد) أن الرغبة في التواضع كانت متسلطة [وسائل الإدراك الحسي . قد زالت عن جيمي ، وهذا تقرير من المؤلف ، مع أنها قد تخطر ضمنا ، كما يحدث في عقل إد] . وقال في تؤدة : « لقد تعودنا أن نكد في طلب التواضع » في حين كان ينصت إلى نبرات صوته الذي حاول أن يكسوه بالبراءة والتواضع — وكان مدركا أنه يحاول — لأن البراءة والتواضع لم يكونا أصيلين ، مما جعله خجلا .[نحن الآن في داخل « إد »].

« إنك تتحدث عنها وكأنها شيء يمكنك الحصول عليه كذهابك إلى متجر لتشتري لنفسك منه حلة جديدة » .

لقد أصاب كبد الحقيقة مرة أخرى ، وهذا بالضبط ما جعل « إد » شاكا . فبغض النظر عن كون هذه الصفة مكتسبة ، ألا يعتبر جديراً قط بأن يكون مباركا؟.

هذا ما يجعلك راغبا في أن تصير قسيسا ، لتشعر بالامتياز ، أنت تظن أنك ممتاز . وهذا أيضاً — وهز (جيمي) رأسه في حقد ناحية ماك — يظن أنه ممتاز [لقد عدنا الآن مع جيمي] .

وصاح ماك في دهشة « أنا ممتاز ! » وكان فمه مفتوحاً ، وتوقفت الملعقة المليئة بالآيس كريم في الطريق إليه ، وتوقف . فالفكرة لم تقتحم رأسه الشريف [كان هذا التعاقب بسبب ماك ، وهو العقل الثالث الذي اقتحمناه بتقرير من المؤلف] .

والتفت فجأة مخاطبا « إد » قائلا : « لا فائدة من التحدث إليه ، لقد رفض أن يقرض شخصاً . ولو أجاد شخص في عمله لقال إن العمل سهل ، ولو أراد شخص أن يعيش في سلام سماه جبانا . وقال إنه يهرب من مواجهة الحياة . — أماه (موم) أريد قدحا آخر من القهوة » .

« فصاحت أمه : « بالطبع ياماك ، وكانت سعيدة بهذه المقاطعة [هذه « موم » الوسيلة الرابعة للإدراك الحسى للقارىء] .

إنها لم تجسر أن توقف المناقشة ما دام « إد » مشتركا فيها ، وكانت جالسة وهى فى أشد الضيق . تلقى بنظرات مغيظة إلى زوجها محاولة أن تنصحه ، ولكن « جو » المسكين لم يستطع قط أن يتغلب على مصادفة صيرورته أبا لقسيس فى المستقبل [هذا عقل خامس استنتاجاً] .

والآن لكى يجيب عن نظراتها القلقة أومأ إيماءة معناها (فلنكن وحدنا بعض الوقت) ثم بدأ فى تناول الحلوى[1]

إن مبدأ الاستحسان النفسى سوف يعمل ضد هذه الفقرة ، بل ربما يشاركه فى ذلك الصدق البصرى . فالطريقة الروائية التى تستخدم دائماً أكثر من غيرها للوفاء بحاجات القصاص إنما هى التثبيت[2] فى إحدى الشخصيات من وجهة النظر التى يلحظها القارىء فى المشهد .

ويتضح المشهد عندما تمارس هذه الشخصية تجربتها فيه ، وإدراكها له إنما يوصل للخطوة الأولى لإدراك القارىء إن لم يوصله لخطوات أخرى . (إن المبدأ يترك للقاص حرية استدعاء شخصية أخرى لتأدية المهمة نفسها عندما يبدأ مشهد جديد ، لو أنه أراد ذلك ، أو أن يستمر فى استخدام الشخصية الأولى) والشخصية التى ستختار بهذه الكيفية تعتبر المحور الذى بواسطته ينقل المشهد بكل ما يتضمنه ويعنيه إلى القارىء ، فهى وسيلة الإدراك ، وعينا القارىء وأذناه ، ونقطة ارتكاز حكمه ، إن لم تكن أداته الرافعة أيضا ، كما يحدث فى بعض الأحيان . وصلة هذه الشخصية بأحداث

---

(١) هذه الفقرات من (قصة السيدة ميرفى) بقلم ناتالى أندرسون سكوت . (القصة صدرت عام ١٩٤٧ والمؤلفة من أصل روسى (١٩٠٦ — ؟) وقد صدرت أول قصة لها عام ١٩٣٥ باسمها الحقيقى « ناتالى سوكولوف » لتصور الصراع بين الشيوعيين وأعدائهم فى روسيا) « م » .

(٢) اصطلاح معروف فى علم النفس « م » .

المشهد ، أو بانفعالاته الرئيسية ، ربما تماثل العلاقة بين مراقب شديد الملاحظة والجهاز المركزى ، وإن كانت هذه الشخصية تنوب عن القاص مثل المفسر أو الشارح ، كما أنها وسيلة القارىء للاندماج فى القصة .

وهذه الشخصية فى أبسط صورة تعتبر مجرد ناقل يحتاج إلى بعض الذاتية أكثر مما يحتاج إلى تقرير مقبول . ومع ذلك نجد أن كل المادة فى المشهد المباشر ، سواء أكانت حركة عضلية ظاهرة أم انفعالات خفية دقيقة ، ينبغى أن تنقل وتترجم عن طريق ما يفعله ويشعر به ويعرفه ويلاحظه ويدركه . وعلى هذا نجد أنه كلما كانت احتياجات المشهد كبيرة فإن حاجته إلى مزيد من الذاتية تكون أكبر ، كما أن صلة القارىء به سوف تكون أكثر تعقيداً . ومن أسباب ثراء القصة اعتمادها على حقيقة أن القاص ، مستقل استقلالا ذاتيا لكونه شخصية . ولا تعنينا فى ذلك الحوادث والشخصيات الآخرى ، فله مواقف ذاتية تجاههم ، ولهذا تضيف شخصيته إلى المشهد بعداً جديداً . إن هناك الحدث نفسه والشخصية الأخرى كما تبدو على حقيقتها (أو كما يجعل منها القارىء فى النهاية كائنا له وجود) . وكذلك يوجد الحدث والشخصية أو الشخصيات الأخرى ، كما يدرك الشخص الذى يرى القارئ عن طريقه هذه الأشياء ، مصبوغة بعواطفه أو تحامله ، وتوجد كذلك غاية فهمه لهذا المشهد وللحياة بوجه عام ، ونقائص ذكائه وانفعال مشاعره ، والانحرافات والعيوب الموجودة فى طبيعته .

وهكذا نراه يهيء الانحراف والتغير ، مما يمكن القاص من التحكم فى التأثير فى القارى ، مادام القارئ يستغل إدراكه بأنها موجودة . وانحرافاته أو أخطاؤه الظاهرة تهيء تحملا آخر يساعد القارى على أن يسلك سبيلا قويما ، وهكذا يظل القارىء على صلة مزدوجة على الأقل بالشخصية التى يستخدم عينيها وعقلها . وهو من جهة يتعرف على هذه الشخصية ما دام يقاسمها إدراكها ، ومن جهة أخرى يستخدمها بطريق غير مباشر

كنقطة توجيه . وثنائية هذه الصلة أو تضاعفها من الخصائص الفريدة للقصة . كما أنها تخلق مستويات جديدة ، للمعانى بالإضافة إلى الحقيقة المباشرة التى قد تصل إليها فى الوقت ذاته القصة المكتوبة بمهارة .

* * *

إن القاص يرضى بوضع قيود قاسية على حريته بقصر وسائل الإدراك الحسى على شخصية واحدة . فهناك شخصيات كثيرة فى قصته وكلها مهمة فى الأثر الذى يريد إحداثه . وأبسط النتائج المترتبة على ذلك واضحة التعقيد . فهو مضطر أن يستفيد من الشخصية التى تثبت فيها الإدراك لكى تمضى القصة فى انطلاق ؛ وسوف يكون فهم القارىء مطابقاً تماما لما أراده أن يكون ، وسيبدو كل شىء طبيعياً متحرراً ، وكأن الشخصية لديها الإحاطة التى عند القاص . ولكنها لا تجرؤ على استخدامها بطريقة ظاهرة . وهذا يجعل المهارة تتحايل على وضع الشخصية فى المكان المناسب ، فى الوقت المناسب ، والسبب المناسب . وأهم من ذلك أنها تحاول أن تجعل الشخصية ترى ، وتشعر ، وتفهم ، وتفكر ، وتتحير ، وتخمن ، وتخطىء ، وتخدع ، وتصيب . وذلك بطريقة قوية تماما وبقدر صحيح غاية الصحة ، كل ذلك يفعل بالشخصية مع أنها رهينة مشيئة القاص ، وواجبه أن يتحكم فى كل مادة فى المشهد ، ولكن تحكمه ينبغى أن يكون بمقاييس الشخصية . فلو سمح لجون أن يرى شيئاً لم يره هو ولكن رآه غيره فإن التخيل يكون مشوهاً ، ولو سمح له بأن يحس انفعالا لم يشعر به ، دمر التخيل .

إن « جون » إنسان غير معصوم بحدوده الذاتية الخاصة ، ولكنه يتصرف بدلا من القاص العليم الذى لا يخطىء . وفى كل لحظة فى أثناء تصرف الكاتب عن طريق « جون » ينبغى أن يفعل الشىء الكثير الذى لا تسمح به طبيعة « جون » . وكلما كانت القصة أكثر تعقيداً وبخاصة إذا

كانت مادتها أكثر ذاتية نجد أن « چون » يزداد ميله إلى أن يصبح (نأمل أن يكون ذلك دون ملاحظة القارىء) شخصاً شديد الملاحظة بدرجة مذهلة ومفكراً ، وحدسياً ، وفيلسوفاً .

ويبلغ الأمر غايته عند « هنرى جيمس » بإيجاد الشخص الثالث المشاهد وهو أكثر إحساساً بتجربة الآخرين من الشخص الأول الراوى عنده . وهذا المشاهد يهتم اهتماماً كبيراً بانفعالات أصدقائه ، كما أنه متوافق معهم، حتى إنه يكاد يصير البطلة التى يتحدث عنها . ولا تميزه إلا شخصيته الخاصة الدقيقة ، وهى شخصية تتوقف دائماً عند النقطة التى تهم فيها بالانغماس مع « إيزابيل » فتجعله يصف إحساسه ، فضلا عن التعبير عنه لها . وهو يذكرنا بأننا نراها عن طريقه . وهنرى جيمس قد بلغ الغاية فى ذلك ، ولكن معظم القصص تضل طريقها ، فكثير من العمل التمهيدى فى أى قصة إنما يبدو وكأن « چون » يعرض فيه انفعالاته الخاصة ، ولكنه يعرضها بطريقة يعبر فيها حقيقة عن انفعالات « إيزابيل » . إنه ينوب عن المؤلف وهو يفعل ذلك ، لأن المؤلف إذا عبر عن « إيزابيل » بنفسه فسوف تتكشف أداة القصة وتركيبها الآلى . ولا شك أن القارىء قد خدع بقبوله تفسيراً ، لأنه مباشر كما هو واضح ، وقد عبرت عنه إحدى الشخصيات من داخل القصة .

« وكانت (كيت) فى تلك الأيام فى حالة الصفح عنها (ميلى) ، فياضة بالسعادة ، بل كانت فى حالة اعتقاد أيضاً بأنها سوف تتفيأ ظلال ذلك الكرم، لو استمرت علاقتهما معا . وعند بلوغها هذه النقطة لم يعد لديها شك فى وجود صدع يبدو على السطح ، لا نعنى به عدم وجود أى خلاف بينهما فحسب ، بل عدم وجود أى كدر فى هذا الصفاء السائد بينهما . [فى هذه العبارة الأخيرة يظهر على المسرح محرك العرائس] وعلى أية حال فكلهم سواء ، فلو أن « ميلى » فى أثناء وليمة (مسز لودر) قد كشفت عن ذات نفسها للورد مارك الذى استعانت به فى رقة المرأة الشابة فى الجانب الآخر

حين أدركها إحساس بالتعب له دلالة خاصة ، فلابد أن يكونا قد اتفقا حقيقة فى هذه النقطة اتفاقا خاصا على حساب المرأة الشابة .

والشعور الذى بحسانه ليس متحللا ، بل هو منقسم ، شعور دفين بأن (ميلدرد ثيل) ليست هى الشخص الذى يحب تغيير الأماكن أو حتى تغيير الفرص . أما (كيت) فى الحقيقة فلعها لم تعرف تماما ما قصدته بهذا الكتمان . وقد أوشكت أن تبوح به عندما قالت لنفسها إن الشخص عندما يكون فى مثل غنى (ميلى) لا يحتمل — وقد كانت وحيدة — أن يكرهها لذلك أبداً . وقد أحست الفتاة الوسيمة أنها تملك السعادة ومظاهر عدم النضج معاً . ولم يكن يخفى عليها أنها يجب أن تجتاز — دون وجود عامل خاص لمساعدتها — اختباراً فى التزام الهدوء ، لا أن تستشار من صاحبة الملايين — التى مهما يكن شأنها — ليست إلا فتاة مثلها ، مجرد أنثى غامضة فتاكة . . . » هذه الفقرة مأخوذة من قصة « جناحا اليمامة »[1] وبقراءة هذا الجزء من النص يجد القارىء نفسه غير قادر على معرفة أى شخصية تعبر عن الأخرى .

وعلى أية حال فمن المحتمل أن التسجيل الدقيق لأقوال (كيت) يجعل القارىء يفترض أنه سوف يرى الأمور من خلال عينيها ، ولكن من المحقق أن (ميلى) هى التى كانت تعبر عن القاص .

وصلة القاص بهذه الشخصية الأولى يجب أن تسجل . فكلما رأينا أن صحة « انا فعلت » و « أنا فكرت » و « أنا شعرت » فى قصة مخاطرات بسيطة تأتى من وجودها فى سياق القصة ، وكذلك « هو فعل » و « هو فكر » و « هو شعر » فى أى قصة تعتبر شرحا مكشوفا ، ولكن هذه التعابير تأتى فى داخل القصة لأن الشارح يبتعد عن إحاطة القاص بكل شىء ، كما أن القارىء يقبل حصر حدود الإدراك فى شخصية واحدة . ومن الواضح وجود درجات

(١) قصة لهنرى جيمس صدرت عام ١٩٠٢ وكانت أساساً لأوبرا بهذا الاسم «م».

لاندماج القاص فى الشخصية ، فهو لا يتعمقها كثيرا عندما يكتب عنها تقريرا عن طريق (چون) : ماذا فعل (چون) وماذا قال ، وفيم فكر ، ثم يناقش هذه المعلومات موضوعيا . ويتعمق القاص أكثر عندما يتحد ما قاله (چون) وما فعله فى علاقته مع تحليل (چون) ثم يوضع فى صيغ ذاتية . ويتجمع كل شىء لدى القاص ، ولكنه لا يكون ظاهراً حين يتبين أن (چون) نفسه ليس محور المشهد ، ولكنها (إيزابيل) عن طريق (چون) هى المحور ، وفى هذه النقطة يلتقى التقديم بالتحليل .

وهذه الدرجات — وهناك أكثر من الثلاث التى ميزت بينها — تتحرك فى اتجاه عام : اتجاه نحو تقديم (چون) أو حتى (إيزابيل) بواسطته — بطريقة مباشرة ، بألفاظ من صنعه وحده ، واتجاه نحو التعبير المباشر عن التفكير والانفعال . والتخيل الذى يبحث عنه هو التخيل الذى يعزى إليه مباشرة السلوك والتفكير والانفعال ، إن لم يكن فى اللحظة نفسها التى تحدث فيها هذه الأشياء كما نرى فى المسرح — فعلى الأقل دون أن يمر فى أى وسط ، أو مجرى أو إدراك آخر .

وهذا التخيل لا يمكن أن يكون تاماً ، وإنما ينبغى وجود شارح ، ولكن تمامه يقترب عندما يبدو القاص وكأنه قد تخلى عن مكانه وكأن شيئا لا يحكى . وكذلك عندما يعيش القاص فى داخل شخصيته وليس مستعينا بها ، فهو بذلك لا يضع وسائل الإدراك فى القصة فحسب . بل الإدراك نفسه . إنه يخلق عملية الإدراك ، لا على أنها شىء تقريرى أو عامل مساعد ، ولكن باعتبارها جزءاً من عملية الحدث نفسه .

الفصل العاشر

الديناميكية (الحركية)

إن النظر بدقة فى بعض الفقرات القصيرة من قصة (أوليس) سوف يكون مفيداً من الناحية التعليمية ، وأولى هذه الفقرات مقدمة القصة :

« لقد نزل (بك موليجان) السمين فى أبهة من أول السلم حاملا إناء ممتلئاً برغوة صابون ، وفوقه مرآة ، وموسى للحلاقة ، وضعا متقاطعين . وكان معلقاً وراءه ثوب فضفاض بلا حزام ، أصفر اللون ، تداعبه نسمات الصبح الرقيقة . ورفع الإناء إلى أعلى وأنشد قائلا :

— سأدخل إلى مذبح الإله !

وتوقف بعد أن هبط السلالم السوداء الدائرية ونادى بغلظة :

— تعال يا (كنش) ، تعال أيها اليسرعى المرعب .

وتقدم فى وقار واعتلى مقعداً مستديراً وأخذ ينظر إلى ماحوله ويبارك فى وقار ثلاثة أشياء : « البرج ، والبلدة المحيطة ، والجبال التى دبت فيها اليقظة ... » ويصعد (ستيفن ديدالوس) السلم مع الجملة التالية ، ثم يصبح ابتداء من الجملة التى تليها نقطة المواجهة فى المشهد ، ووسيلة الإدراك . وسوف نرى بواسطته ، ومنذ الجملة الثانية على سبيل المثال شعر (بك موليجان) « مجعداً ومصبوغا مثل البلوط المعتم » . ومن ثم نجد القصة تنقل بواسطة (ستيفن) طوال الخمسين الصفحة التالية لذلك ، ثم يظهر على المسرح (ليوبولدبلوم) فيحول الإدراك إليه ولكن نلاحظ فى الفقرة الافتتاحية أنه على الرغم من ظهور (بك موليجان) على المسرح ، إلا أن أحداً لا يراه. فنحن لا نرى المشهد من خلاله ، إنه نفسه يرى المرآة ، وموسى الحلاقة

متقاطعين فى الإناء ، ويلبس الرداء الفضفاض يتأرجح خلفه ، ويلاحظ غلظته عندما يصيح من تحت السلم ، وصرامته عندما يجلس على المقعد المستدير — ولكن لايسمح لنا فى الحقيقة بدخول عقله ، بل نراه من الخارج ، إنه شيء مؤكد : من الناحية الدرامية لأنه قد أظهر فى الحركة ، ولكنه جاء مع ذلك بطريقة تفسيرية ؛ إذ أن القاص يخبر القارىء عنه .

وهذا عرض غير مباشر يخلو من محاولة إخفاء مهمة التفسير ، وكان لابد من أن توجد من الناحية النظرية ورطة خفيفة ، أو يحدث حرج عندما يتحول العرض إلى إدراك (ستيفن) ، ولكن لم يحدث شيء من ذلك بالفعل ، ولا يزال القارىء محايداً فى انتظار وسائل الإدراك ليمكنه البناء عليها ، وإذا حدث التحول بعد صفحة أوصفحتين تاليتين ، فلابد أن يشعر بحرج ضمنى ضئيل . والحقيقة التى ينبغى ملاحظتها هنا أن المشهد يصير أكثر حياة حالما نبدأ فى رؤيته عن طريق (ستيفن) . فالمشهد الآن فى داخل القصة ، وهو يقـــدم لنا كما يمـارسه (ستيفن) ، وتزداد حيويته بمشاركته فيه . وبالإحساس والتفكير فى (بك موليجان) تبعث الحياة فى إدراك القارىء لموليجان ، بالإضافة إلى إدراكه لستيفن ، وذلك لأن انعكاس شخصيته من داخل أخرى يجعل الاثنين أكثر حياة .

وعبارة : « وتوقف بعد أن هبط السلالم السوداء الدائرية ونادى بغلظة » إنما هو تقرير من القاص عن (بك موليجان) ولكن من الخارج . ولننظر الآن فى فقرة جاءت بعد صفحتين تاليتين « لقد زجر (موليجان) (ستيفن) لرفضه الصلاة من أجل أمه المحتضرة » (وبهذا قدم مادة موضوعية سوف تتزايد أهميتها) وقد جاء فى العبارة الأولى : « كانت ذراع (ستيفن) مستريحة فوق الصخر المسنن ، وقد أسند راحته فوق حاجبه ، وأخذ يحدق فى الطرف الممزق من كم معطفه الأسود اللامع » . وهذا يختلف عن الجملة التى اقتبسناها من قبل ، ولو أنها تقرير عن (ستيفن)

مثل الأخرى التى كانت تقريراً عن (موليجان) ، ولكنها كتبت عن طريق إدراك (ستيفن) الذاتى ، وتمضى الفقرة قائلة :

« الألم ، لم يكن ذلك ألم الحب الذى اعتصر قلبه ، لقد سمعت إليه فى هدوء ، فى الحلم بعد موتها ، وكان جسدها الفانى فى كفنه الأسمر المسترخى تنفذ منه رائحة الشمع وخشب الورد . وكانت أنفاسها — التى أكبت عليه — خرساء مستهجنة تتصاعد منها رائحة رماد محترق » .

إن التقرير هنا ليس التقرير نفسه الذى رأيناه فى الجملة الافتتاحية من الفقرة ، ولكنه قريب الشبه منه . إنه ليس تقريراً عن سلوك (ستيفن) ولكن عن إحساسه وذكرياته ، عن عواطفه والخيال القلق لموت أمه . وهو لايزال تابعاً للحقيقة — موجزة أو مجملة — واقعة تحت سلطان القاص وبكلماته . إنه محتوى عقل (سيفن) ، ولكن القاص الذى وضعه بهذه الصورة ، فهو إذا شئت من الداخل ومن الخارج على السواء ، وهو تفكير وعرض . فنحن نفهم (ستيفن) من داخله ، ولهذا نقاسمه مشاعره وخيالاته ، ولكننا لا نزال نوجه إلى ذلك عن طريق القاص الذى يوجز ويقرر مايراه عن طريق (ستيفن) . وهو لا يعرف ما يفكر فيه (ستيفن) بطريقة مباشرة ، وهذه أكثر الطرق شيوعاً بالنسبة لتقديم الفكر والانفعال فى القصة ، على الأقل فى القصة الحديثة ، فهى الطريقة العادية المتبعة .

ويمكننا القول بأن « نونى سارج » يختبىء تماما خلف مسرح العرائس ؛ فالقارىء لن يراه ، بل لا يكاد يعنى بأمره فى الحقيقة ، ولكن الاستقصاء الرقيق — وهو مالا يعطيه القارىء عادة لما يقرأ — يظهر أن الدمى تعمل بواسطة خيوط ، وأن الفعل الماضى فى القصة هو الذى يكشف وجود هذه الخيوط . أو لنضع الأمر فى اصطلاحات من مجاز أفلاطون : إن الحائط الذى أقيم على طول الطريق المستقيم يكشف على مدى البصر الأناسى الذين يحملون الصور ، مما يلقى بالظلال على الحائط ، لكنها مع ذلك لاتزال محمولة

إلا أن القصة يمكنها أن تثبت خيالها بإخفاء خيوط الدمى تماما ، حتى لتبدو وكأنها تتخلص كلية من أولئك الذين يحملون الصور ، لأنها تقدم المشهد فى اللحظة المباشرة .

وبعد بضع ساعات عقب المشهد الذى يدور فى البرج ، والذى بدأت به « أوليس » نجد (ستيفن) يسير على الشاطىء بعد أن أنهى دروسه ، وكان يتحدث مع السيد (ديزى) وكانت تدور فى رأسه انطباعات عن العالم الخارجى مختلطة بأفكار فلسفية وأدبية ، وذكريات عن والديه وأسرته ، مع أجزاء من مشاهد تذكرها منذ أيام دراسته فى مناسبات أخرى مختلفة تيار من الفكر يتخذ صورة ما ، تبدأ فى إدراكنا منه بعضا من شكله العام . ويمر بجثة كلب غريق فيكتسب المنظر دلالة انفعالية من الأحداث التى عايناها من قبل . ثم يندفع نحوه كلب حى ، ويتوقف ثم يجرى بعيداً ، فيتذكر (ستيفن) مناسبة عرضت له من زمن حين أفزعه كلب ودفعه إلى التفكير فى عدة رجال كانوا شجعانا ، فى حين يبدو عليه الجبن بإزائهم، ولسنا فى حاجة إلى شرح تتابع الأفكار فى ذهنه ، إذ كان يفكر فى هؤلاء الأبطال ، ولكن ينبغى أن نلاحظ الطريقة التى تتابعت بها أفكاره .

« الرجل الذى غرق منذ تسعة أيام بعيداً عن صخرة العذراء . إنهم ينتظرونه الآن فلنجهر بالحقيقة . لقد كنت شديد الرغبة وقد حاولت . لست سباحاً ماهراً . الماء بارد وناعم . عندما أضع وجهى فيه فى حوض الاستحمام فى « كلنجوز » . إننى لا أرى من يقفون ورائى ؟ إلى الخارج بسرعة ! بسرعة ! ألا ترى المد يفيض بسرعة على كل الجوانب مغطياً منخفضات الرمال والقواقع الضاربة إلى السواد ؟ لو أن تحت قدمى أرضاً ، إننى أريد أن أحفظ له حياته وكذلك حياتى . رجل غريق ، إن عينيه الآدميتين تصرخان بى فزعاً من الموت . أنا ... معه ، معاً فى القاع .. إننى لا أستطيع إنقاذها . المياه : موت فظيع : ضياع .

امرأة ورجل ، إننى أرى ثيابها ، أراهن أنها معلقة ! !

إن كلبهما يحوم حول جسر متضائل من الرمل ، يركض ، ويتشمم فى كل ناحية ، وكأنه يبحث عن شىء ضاع منذ زمن بعيد » .

(علامات الحذف موجودة فى نص « جويس » وهى تعبر عن حذف الكلمات فى تفكير « ستيفن » وهى لا تعنى أننى قد حذفت أى شىء) .

وهنا (كما يبدو) لا يوجد عرض أو تلخيص أو تقديم من جانب القاص . فكل شىء قد قدم فى اللحظة التى يظهر فيها إدراك ستيفن، ولكن ينبغى أن نثق بوجود نوع من الترجمة مادمنا قد تعمقنا فى العقل ، حتى إن بعض هذا التفكير لا يمكن أن يصاغ فى كلمات ، وما دامت بعض أجزاء منه ليست لازمة لعقل « ستيفن » ولكنها موجودة فيه لأن القارىء فى حاجة إليها فحسب . والصورة المتخيلة لعينى الرجل الغريق لابد أن تكون بصرية ، اى إن « ستيفن » قد رأى الصورة ، ولا يصفها لنفسه . وتذكره لخوفه من الغرق يمكن أن يكون انفعالا لم يصغ فى كلمات .

وهو لم يفكر « امرأة ورجل، لقد رأيت ثيابها » وإنما هو يعى الصور، ويستطيع أن يرى الثياب ببساطة دون أن يردد لنفسه أنه قد رآها ، ولكن اعتماداً على أن بعض الأشياء تصاغ فى كلمات فى حين تبقى فى الفكر الحقيقى بلا صياغة ، نجد أن هذه الفقرة نسخة مضاهية لما دار فى عقل «ستيفن» .

إنه يرى ويفكر ويصل إلى نتائج ، والذكريات تنبعث من الماضى ، وهو يستجيب لها فى خوف وألم بشرط تتابع التداعيات . ونجد فى موضع: (إلى الخارج بسرعة ! بسرعة !) يختفى مثل هذا التفكير بسرعة ، ومادامت الكلمات يمكن أن تعبر عنه ، فهناك امتزاج بين التفكير الخالص والشعور الخالص .

والقارىء يكون حاضراً فى لحظة الحدث ، وهو لا ينغمس عميقا فى

العقل كما ينبغى أن يكون — مثلما نرى فى الفقرات الأخيرة من «أوليس» والعقل النائم فى «يقظة فينيجان». إنه لا ينغمس عميقا لمدة طويلة، لأن إدراك العالم الخارجى يظل متداخلا مع الجملة وفيها، قبل أن يدرك آخر من اقتبسها أنه قد أصبح كامنا فيها فترة من الوقت، ولكنه يكون داخل العقل كلية. وهو لا يبحث فيه بدمامة القاص، كما لو كان فى «ألم، ولكنه ليس ألم الحب الذى يفترس قلبه». إنه يبحث فى داخله ويهديه. وهو يرتبط بالأحداث نفس الارتباط الموجود فى عقل (ستيفن). لقد انسحب القاص تماماً ولم يعد موجودا، ولم يبق إلا فكر (ستيفن) وشعوره، وإدراك القارىء لهما عن قرب.

لقد أشرت من قبل إلى التحول من الحالة الخارجية غير الذاتية إلى الحالة الداخلية التى توضع فى درجات مختلفة من الذاتية، وليس هناك ما يمنع من النظر إلى هذه الأشياء مركزة فى نص واحد، نجدها فى مقدمة القسم الثانى من (أوليس). [يمكن القول إن المشكلات التى خلقتها مقدمة القصة قد وجدت مرة أخرى فى مقدمات أقسامها الأخرى].

«لقد أكل السيد (ليوبولد بلوم) فى تذوق سقاطات البهائم والدجاج. وكان يحب الحساء الثقيل لسقط الطيور، والقوانص بطعم الجوز، والقلب المشوى شيا جيدا، وشرائح الكبد المقلية مع الخبز الرقيق المحمر، والبطارخ المقلية، وهو يفضل على أى شىء آخر كلى الحمل المشوية التى يكون لتذوقها طعم خاص به رائحة فاترة من البول. [يكاد هذا الكلام يشبه التقرير الأول عن (بك موليجان)، ولكن تلاحظ أننا فى طريقنا إلى التقرير الأول عن (ستيفن ديدالوس)].

وكانت الكلى فى ذهنه عندما توجه إلى المطبخ فى هدوء واضعا مواد إفطارها فوق طبق للتقديم. وكان الضوء والهواء البارد ان يسودان المطبخ،

ولكن خارج الأبواب كان صباح الصيف الرقيق يغمر المكان . وهذا جمله يشعر بالضيق إلى حد ما [هذه الفقرة جعلتنا داخل عقل (بلوم) ولكنها لا تزال تتألف من تقريرات يكتبها المؤلف متابعة للحقيقة . والجملة الأخيرة تقرب أن تكون تقديما مباشرا] .

وكانت الجمرات متقدة . قطعة أخرى من الخبز والزبد: ثلاث ، أربع، حسنا ! إنها لاتحب أن تجعل « طبقها » مليئاً . حسنا ، وتحول عن «الطبق» ورفع الإبريق عن الموقد ووضعه بعيداً عن النار ، فبقى هناك صامتا قابعاً وقد نتأت صبابته . سيعد حالا قدحا من الشاى ، حسنا ! إن الفم جاف ، ودارت قطة فى توتر حول رجل المائدة وكان ذيلها مرفوعاً » .

إن الفقرة الأخيرة تتضمن تقديماً مباشراً ، ولو أنه فى درجات مختلفة من الذاتية ، وقد تكون الجملتان الرابعة والأخيرة تعبران عما فى داخل عقل (بلوم) ولكن عن طريق الجاذبية فحسب ، بقوة الحقيقة التى أصبحت بقيتها شأنها شأن الكلب فى الفقرة الأخيرة من الجزء الذى سبق اقتباسه . ويمكن فى النهاية أن نقتبس بعض السطور (حيثما اتفق) من تحدث (مولى بلوم) إلى نفسها فى نهاية القصة . والفقرات الأخرى أكثر ذاتية من التحدث مع النفس — لأنها تعبر عن أعمق مستويات العقل — ولكن لا يوجد من بينها ما هو أكثر حالية ، فالحدث وإدراك القارىء متوافقان فى الزمن .

« . . . . هذا الفروك(١) من صنع ت . مارش فى باريس ، والعقد المرجانى الذى تشع به المضايق أستطيع أن أراه حتى مراكش، ويكاد يكون خليج طنجة أبيض ، وجبال الأطلس والثلوج فوق قممها ، والمضايق مثل نهر واضح الظهور . (هارى مولى) حبيبى كنت أفكر فيه فى أثناء ركوبى

(١) نوع من الملابس «م» .

البحر طوال الوقت ، وفى أثناء القداس حينما بدأ مئزرى (تنورتى) ينزلق من مكانه . وقد ظلت أسابيع واسابيع ، أحتفظ بالمنديل تحت الوسادة من أجل رائحته . إنه لايمكن الحصول على عطر راق فى جبل طارق ، اللهم إلا هذا النوع الرخيص الذى يتبخر ويترك لك رائحة كريهة . إن أشد ما أرغب فيه هو أن أمنحه تذكاراً ، وقد أعطانى هذا الخاتم المعتم لجلب الحظ ، والذى أعطيته لجاردنر عند ذهابه إلى جنوب أفريقية حيث قتله البوير بالحرب والحمى ، ولكنهم هزموا ، وكأن الخاتم قد جلب نحسه معه ، ويبدو أن فصه كان من حجر الأبال (١) أو اللؤلؤ ، ولا بد أن يكون من الذهب النقى عيار ١٦ قيراطاً ، وذلك كان ثقيلا جداً ، وإننى أستطيع أن ألمح وجهه نظيفاً حليقا ، فرفونج هذه النغمة الباكية للقطار أسمعها مرة أخرى وقد سمعتها مرة فى الأيام الخالية عبر الذكريات فأغمضت عينى ، ومددت شفتى لأقبل عينين حزينتين ، بيانو مفتوح تحلق أنغامه فوق العالم. لقد بدأ الضباب ، إننى أكره ذلك . وتنساب أغنية حب جميلة.سوف أبوح بذلك كله عندما أقف أمام أضواء المسرح ، مرة أخرى (كاثلين كيرنى) وجماعتها الذين يتصايحون يخطئون،مرة هذا ، ومرة ذاك . إنهم يسخرون . ويتحدثون فى السياسة ، وهم يعرفون جيداً ـ كما أعرف جانب ظهرى ــ أى شىء فى العالم يجعلهم بطريقة ما ذوى اهتمام بمحاسن الصناعة الوطنية الأيرلندية ، هل أنا حقاً ابنة الجندى ، ولمن تنتمون أنتم، لصانعى الأحذية وأصحاب الحانات . . . »

لقد رأينا بعض الطرق التى ينتقل بواسطتها الإدراك الحى أو يتحقق. وينبغى أن نتجه الآن إلى تأكيد صفات معينة لما يدرك . وذلك لأن القاص إذا كان مضطراً إلى تكييف عرض مادته مع المنطق ، ومع حدود وجهة النظر التى يراها القارىء من خلالها ، فإنه مضطر كذلك إلى احترام

---

(١) حجر سماوى اللون «م» .

الحدود المتضمنة فى المادة ومواجهة الظروف التى تتحكم فى استعمالها. وبعض مادته لايحتاج إلى التدوين فقط ليصير قصة ، وبعضه الآخر لايمكن أن يصير قصة بغض النظر عما يصنع به ، وجزء ثالث منه يجب أن يخضع لعمليات تعديل وتحوير . وجزء كبير من عملية الرفض التى يبديها القارىء ؛ والتى قصدنا إلى شرحها ، سببه أن القاص يقدم له مادة لاتصلح قصة بأى حال من الأحوال ، أو أنها لم تحول تماماً من حالتها الواقعية لتصير قصة .

لقد كان من الطبيعى أن نتحدث هنا عن المشهد فى أثناء حركته لنسجل أن بعض الأشياء يمكن أن تعرقل تطوره ، ولنلاحظ أن أشياء أخرى تمنحه الحركة . والحركة من المميزات الأساسية الهامة فى القصة ومن السهل ملاحظتها عند وجودها ، وافتقادها عند خلو القصة منها ، ولكن ليس من السهل تحديدها ، وذلك لأن الحركة فى القصة ليست سهلة كحركة الموسيقى حيث تتتابع الأنغام مع تعاقب الزمن ، وليست كالأفلام السينمائية حيث تضاف الحركة المكانية إلى تتابع الصور فى الوقت نفسه . إنها دائماً حركة معقدة لأن أنواعاً مختلفة من الانفعالات تحدث معا فى العادة ، ولكى نقرر الحقيقة نقول إنها أحياناً حركة مجازية مزدوجة ؛ ما دامت بعض الأمور التى تنتج عنها الحركة فى القصة لا يمكن أن تروى لتبدو على حقيقتها فى الحركة ، ونزيد على ذلك فنقول إنها غالباً ماتكون حركة عند تجاوب القارىء معها ، وأحيانا — وهنا تكون فى ذروة تعقدها — تتألف من علاقة فريدة بين القصة والقارىء. ولكننا ينبغى أن نقدم على الأقل تحليلا سريعا ، لأن الخطأ الشائع الذى يقع فيه القصاص هو أنهم يعالجون مادة الفن الديناميكى (الحركى) كما لو كانت استاتيكية (جامدة) ويمكننا — عن طريق فحص المشهد نفسه أن نميز ثلاثة أنواع من الحركة الأولية ، فمن الممكن أن تكون الحركة فى مكان ، أو فى زمان ، أو أنها (وهذا قليل الحدوث) تكون انفعالية ، عن طريق إحداث انفعال أو تقويته . ومن الطبيعى أن تحدث أحيانا فى الاتجاهات الثلاثة فى وقت واحد . وربما كان

الحركة خصائص أخرى يمكن أن نسميها ثانوية . فحينما وصل لجأة (بك موليجان) إلى رأس السلم فى أبهة كان رداؤه يسبح خلفه ، فرفع القدح وتحدث ، وذهب إلى ناحية السلم ونظر تحته ، وتحدث مرة أخرى . وكل هذه الحركات فى اصطلاح القصة تساوى الحركة العضلية على المسرح ، أو فى السينما، فنحن نتتبعها كما نتتبع مثيلاتها على المسرح ، أو كما نتتبعها فى البرج نفسه لو أننا كنا حاضرين . وفى النص التالى لذلك يوجد كثير من الفقرات الذاتية حيث يحدث نفس النوع من الحركة : « إن كليهما يحوم حول جسر متضائل من الرمل ، يركض ويتشمم فى كل ناحية .

ويحدث التقرير المباشر بصورة أقل فى قوله : (ألا ترى الماء يفيض بسرعة على كل الجوانب مغطيا منخفضات الرمال والقواقع الضاربة إلى السواد) وكذلك فى عبارة (مولى بلوم) « المضايق اللامعة أستطيع أن أراها حتى مراكش » . وكذلك فى قولها : « وفى أثناء القداس حينما بدأ مئزرى (تنورتى) ينزلق عن مكانه . ولو أن القارىء قد ألف جيداً حديث (مولى) لنفسها فإنه سوف يدرك أن لفظ « يقبل » فى النص الذى اقتبسته هو من نفس نوع هذا الشىء . وفى كل هذه النصوص ببساطة حركات عضلية تحدث فى مكان . وهى لا تحتاج إلى مزيد من الوصف ، كما أنها لا تتغير سواء رفع بطل القصة القصيرة الهاوى حاجبه ، أم أن الشرير قد رفع دفع ناحية المنشار الدائرى (برنا) المسكينة البريئة المقيدة ، التى وقفت فضيلتها فى وجه نزوته . إنها حركة تحدث فى مكان من داخل المشهد نفسه .

وتأثيرها الأساسى أنها تبقى الصورة البصرية للمشهد فى حركة بالنسبة للقارىء . وعبارة (كونراد) فى وصف القصة « لتجعلك ترى » يمكن أن تفسر بأنها تجعلك ترى تحرك الظل فوق الحائط .

ولا يتضح لنا على الفور أن ما يقوله (بك موليجان) ديناميكى (حركى)

أيضاً ، ولكى لنعد ذكر العبارات : « لقد رفع القدح إلى أعلى ، وأخذ يدندن بالكلمات الافتتاحية لنشيد دخول القداس ، وعبارة : لقد أطل من السلم الدائرى المعتم ، وطلب من (ستيفن) أن يصعد إليه » ، وحركات (بك موليجان) الشخصية لا تزال تقدم مباشرة ، ولكن ما يقوله قد حول إلى : « وعندئذ أقسم آردرى أن عدوه قد ألحق الأذى بابنه الملك » ، لقد وضعت فى صيغة غير مباشرة : « طلب من ستيفن أن يصعد إليه » ، فهى قد قررت ولخصت وثبتت ، ولكن : « تعال يا(كنش) ، تعال أيها اليسوعى المرعب » ، تصل إلى القارىء وهى فى طور الحدوث . إنها فى حركة على حين نجد الوضع فى الأسلوب غير المباشر (استاتيكيا) جامداً . ويمكننا أن نقول — مع تحفظ سوف نبينه فيما بعد — إن الحوار حركة . أما تلخيصه أو تقريره فليس كذلك .

* * *

وشخصيات القصة لايتحركون دائما على المسرح ، أو يتكلمون بعضهم مع البعض ، فما الحركة إذن فى القصة إن لم يكونوا متحركين ؟ !

(من المؤسف أنهم أحيانا يتحركون عندما نفضل أن يكونوا هادئين، وشخصيات القاص غير الماهر ميالة للحركة الكثيرة . مثال ذلك : « لقد نظر إليها برهة طويلة وعيناه لا تختلجان،ورأت عضلة ترتعش تحت كمه ، ونظر حوله ورفع كأسه ، وقطب جبينه ، ثم ردها عنه ، وقد اهتزت بين يديه وأصبحت يداه منقبضتين وابيضت براجمهما(١) ثم عادتا مرة أخرى اليدين المرهفتين الحساستين كما نعرفهما جيداً . وارتفع أحد حاجبيه ، فى شىء من السخرية والضجر وتغضنت جبهته وانحنت كتفه مرتجفة ورأته يرتعش . .)

وعندما نتناول السؤال من طرفه المقابل ، سوف نجد أنواعا عديدة

---

(١) البراجم : انفاصل بين سلاميات الأصابع «م» .

من مادة جامدة ، مادة تنقصها الحركة ، تصل إلى العقل . والشيء الأكثر شيوعا هو الذى تطلق عليه المراجع اسم الوصف ، وطلاب المعاهد ألفوا أن يطلب إليهم الكتابة الوصفية على أنها نوع أدبى مستقل ، فى حين أنها ليست كذلك . فالوصف لمجرد الوصف لاوجود له فى النثر الأدبى . حتى فى الأساليب التكنيكية المطلقة المستخدمة فى الأجزاء الوصفية فى القصة القديمة أو كالتى لها على الأقل غرض وظيفى غامض . والتطور الثابت للقصة قد حد من هذه الأساليب بصورة جازمة. ونحن لا نبالغ اليوم إذا قلنا إن أى وصف لا يوجه لخدمة هدف فى القصة يكون بعيداً عن الصفحة الفنية الحاذقة. ومع وجود الحاجة التى أشار إليها (كونراد) «لتجعلك ترى» فإن القارىء ينبغى أن يهيأ ليبصر شيئا على الأقل إذا كان عليه أن يبدع الباقى لنفسه.

وهنا يختلف معدل التسامح من قارىء لآخر ، ولكن من المؤكد أن الأجزاء الكثيرة التى تصدر تباعا والتى كانت طابع جميع القصص تقريبا قبل نحو عام ١٨٥٠ لا يمكن احتمالها اليوم . ولو صادف القارىء الحديث واحدة منها فإنه سوف يغفلها بكل بساطة ، فمن المؤكد أن بدء قصة بتقديم الفارس التقليدى الوحيد وهو يركض عبر السهول الوسطى عند حلول الليل ، ثم المضى فى كتابة نحو عشرين صفحة متأنقة عن سحر الطبيعة ، لن يدع قراءه يكملون الصفحة العشرين ، وسيظل قلة عند أسفل الصفحة الأولى ، إن القصص كانت تبدأ هكذا وتمضى بهذه الطريقة عندما كانت (مسز رادكليف) (١) تكتب ، أو (سكوت) (٢) ولكن ليس من الممكن أن تبدأ هكذا اليوم ، وأشك فى أن أحدا — اللهم إلا إذا كان طالبا مضطرا — يقرأ اليوم هذه الفقرات عندما يطالع (سكوت) ، فالقارىء

(١) الميزان رادكليف (١٧٦٤ — ١٨٢٣) قصاصة كتبت كثيرا من قصص الحب والمغامرات ويتميز أسلوبها بإثارة الفزع وحب الاستطلاع عن طريق الأحداث «م»

(٢) السير والترسكوت (١٧٧١ — ١٨٣٢) قصاص من أصل أيرلندى له أعمال أدبية كثيرة ويتميز بالقصة التاريخية «م» .

الفدائي يبدأ بالفصل الثاني، وعندما يصادف فقرات من هذا النوع فيما بعد يغفلها ويلتقط الجزء الذي تبدأ القصة حركتها منه مرة أخرى. وهل يمكن للقارىء أن يتناول دون معارضة الفصل الأول من قصة «عودة المواطن» The Return of the Native (١) التي كانت مشهورة يوما ما ؟ . أشك في ذلك. وعندما كنت في الكلية قال لي أساتذتي إن مثل هذه الأجزاء (تكيف مزاج) المشهد ، أو (تخلق الجو) . ولكن ما هو المزاج ، وما هو الجو منفصلين عن الإنسان الذي يشعر بهما ؟. وهذه الأجزاء ربما تكون مكتوبة بنثر جميل ، وربما تتضمن معلومات طبوغرافية أو نباتية ذات سمة في العلم ، وقد تتضمن تأملات عظيمة في سر الحياة ، ولكنها ليست قصة بالمعنى الاصطلاحي. إنها لا تتحرك كما ينبغي أن تتحرك القصة لكي تقرأ بشغف، وهي ليست جزءا من تكوين المشهد ، كما أنها ليست مرتبطة بانفعالات الشخصيات . وليست أجزاء المجموعات المتقنة من الوصف هي وحدها موضع شك ، فالفقرات العرضية بل حتى العبارات التي يهيئ القاص المشهد عن طريقها ويمنحه بها وجودا مكانيا تتعرض لمخاطرة المزاوجة بين التخيل وإثارة مقاومة القارىء . فالقاص يغرى دائما بأن يكون رسام المشهد ، ومصمم الديكور الداخلي ، وصانع الثياب ، ليظهر نفسه فنانا في اللون والخط ، وبخاصة لكي يظهر جزءا من قدرته الفريدة على إيجاد ما يظنه تفصيلا دالا . ويخضع الهواة لهذا الإغراء، ولكنه أقصر طريق إلى الفوضى وانعدام الحيوية والإثارة . وقد احتجت (ويلا كاثر)(٢) مرة على نوع من القصص كان ينبغي استبعاد التفصيلات الثانوية منه تماما — « أثاث » الصفحة ، وركام المسائل العرضية العديمة القيمة للتفاهات الطبيعية

---

(١) قصة لتوماس هاردى نشرت عام ١٨٨٨ «م» .

(٢) قصاصة أمريكية مشهورة (١٨٧٦ — ١٩٤٧) لها قصص ناجحة كثيرة مثل (عزيزتي أنطونيا) ١٩١٨ ، (امرأة ضائعة) ، نالت جائزة بولتزر على روايتها (واحدة منا) ١٩٢٢ «م» .

أو الذاتية التى أثقل بها المشهد فى أكثر من موضع . وتتجه القصة الحديثة إلى بعث هذا النوع من القصص ، ولكن ليس بالصورة التى هوجم على أساسها . وذلك لأن الأثاث مثلا عديم القيمة حين يكون جامدا فحسب ، وقد يصير ديناميكيا (متحركا) وعندئذ يكون قيما بتحقيق معنى انفعالى فى القصة .

إن المشكلة معقدة بسبب حاجات القارىء ، فالمشهد ينبغى أن يحيا من أجله ، ولا يمكنه ذلك إلا إذا كان متضمنا لحقيقة فى مكان ما . قد تكون حقيقة جغرافية أو معمارية أو حقيقة ذاتية .

وينبغى أن تكون لدى القارىء طريقة ما ، ليجلو لبصره شخصيات تملأ المنظر الخلفى للقصة ، وهو لا يستطيع قبول الأصوات المجردة تتحدث فى الخواء ، والمشهد لا يمكن أن يكون دائماً مجرد حوار موجه له ، بل لا يمكن أن يوجد مشهد عند ايس فيه إلا هذا ؛ إذ ينبغى أن يوجد شىء ليراه ، بل من المهم جداً أن يوجد شىء يحسه فى محيط ما ، ثم إنه لن يستفيد إذا أعطى الكثير ، وما يعطى له ينبغى أن يكون من نوع خاص .

وعلى هذا ينبغى أن تكون أوصاف الشخصيات غير ثابتة ؛ فقد يستطيع عميل المخابرات أن يكون صورة بصرية لشخص مشكوك فى أمره من مادة مكتوبة على بطاقة فى مركز القيادة ، ولكنه أخصائى ، فى حين أن القارىء العام ليس كذلك . والقاص الذى يخبرك أن (إيمى لو) طولها خمس أقدام وتزن مائة وأربعة أرطال ، ومحيط خصرها ست وعشرون بوصة ، وتلبس حذاء مقاس رقم ٦ ومحيط العقبين ثلاث بوصات ، وتلبس رداء أخضر ذا شريط أصفر يحلى جيبين مستطيلين كبيرين ، وترتدى منديلا للرأس منقطا تربطه تحت ذقنها ، وشعرها يشبه الذهب الإبريز عندما تنعكس عليه أشعة الشمس . أما عيناها فتشبهان غمام الوداى فى صباح يوم من أكتوبر ،

وركبتاءا مستديرتان مثل بدرى تمام من رخام ولكن بهما نونتان (١) كأن ملا كا قد قبل الرخام فى موضعهما. مثل هذا القاص لا يحدث تأثيراً معيناً ، بل يفسد التأثير الذى يكون فى نفس القارىء . ولو أنك قابلت (إيمى لو) فسوف تلاحظ على أحسن الفروض شيئا أو شيئين من هذه التفصيلات للوهلة الأولى ، وتحتاج إلى وقت لملاحظة الباقى ، على فرض أنك سوف تقابلها أصلا من الناحية الواقعية . ومثل هذه المادة فى القصة تكون خامدة، ومن ثم فهى معوقة ، إلا إذا كانت معرفة أن مقدار استدارة العقبين ثلاث بوصات ، أو أن العينين فى لون الغمام يحقق معنى انفعاليا بالنسبة لإحدى الشخصيات . وشبيه بذلك إحصاء الأشياء الموجودة فى منظر طبيعى ، أو فى حجرة ، فهو يتطلب من القارىء أن يلاحظ أ كثر مما يحرص على ملاحظته لو أنه كان يشهد المنظر بنفسه . فالعين ترى والعقل يسجل بضعة أشياء فقط فى اللمحة الأولى ، ولا بد من وقت واهتمام خاص إذا كان ينبغى ملاحظة الأشياء الباقية . والقارىء الذى يطلب إليه تجميع أعداد من التفصيلات غير الطبيعية ينفر من القصة ، فإذا اعتبر القاص هذه التفصيلات شيئا مهما فإنه يكون ذكيا لو أشار إليها ضمنا فى موضع من المواضع، وبطريقة غير مباشرة بقدر الإمكان ، وباعتبارها نتيجة للحدث أو الانفعال فى المشهد نفسه .

وهناك نوع من التفصيل الوصفى : كثيراً مايتمسك به فى القصة يعتمد على تكرار المعنى أو عدم ترابطه . فعندما ألف (مارك توين) ملحقاً ضمنه أنواعا مختلفة من النشرات الجوية ، وطلب من القارىء توزيعها فى أثناء قراءة القصة تبعا لإحساسه ، فإنه كان يقرر مبدأ ثابتا . ومالم يكن الجو ، أو التقويم ، أو الأوقات اليومية لها تأثير على الحدث أو الانفعال فى المشهد،

(١) النونة — النقرة وهى التى يطلق عليها العامة اسم (الغمازة أو طابع الحسن) عندما تكون فى الذقن «م» .

فإنها تكون عديمة الأهمية ، ويكون فى ذكرها نوع من الضرر يلحق القصة، وشبيه بذلك الاهتمام بضجة جمع من الناس وألوانهم ، وتعاقب الفصول ، والأجسام الروحانية ، وصوت المطر فى الليل ، وآلاف المواد الخلفية التى لاتبدو للناظرين، والتى تفسح الطريق فى خطورة لخواطر القاص الشعرية.

وشبيهة بذلك أيضاً المواد التى يتناولها القارىء على أنها بديهيات ، وهو ليس فى حاجة إلى أن يعرف أن العشب أخضر ، أو أن السماء زرقاء. كما أنه يصدق أن الشخصيات ترتدى ملابس لائقة ، وتأتى بحركات طبيعية ما لم يخبر بعكس ذلك . وسوف يدرك أن هذه الشخصيات حين تمضى من مكان لآخر تمشى على الأرض الواقعة بين المكانين .

ولكن حين يوفق القاص بين تفصيلاته الوصفية وبين حاجة القارىء إلى التأثيرات البصرية، ومتطلباته المنطقية والنفسية، فإنه لا يكون قد رفع من شأن هذه التفصيلات. ولو أنقصت إلى أدنى حد ، واختيرت عن طريق اختبارات عملية، فإنها تظل جامدة مادامت تعتبر إخبارية بالنسبة للقارىء . وهى نوع آخر من أنواع المرض ، لأنها تعرقل حركة المشهد وتذكر القارىء بآلية القصة . ولكن إذا أعطيت معنى أو مغزى انفعالها بالنسبة للشخصيات فإنها تتضمن حركة — إلى جانب مهمة إخبار القارىء — وتكون داخل المشهد ، وتتحول من الوصف إلى التجربة ، وتزيد من إدراك القارىء وحكمه على الشخصيات ، باعتبارها مكونات حياة هذه الشخصيات .

وتبين لنا فقرة مشهورة من قصة «العلامة الحمراء للشجاعة»[1] The red Badge of Courage وهى قصة طريفة مكتوبة بعناية — هذا المبدأ عملياً .

---

(١) قصة لستيفن كرين عن الحرب الأهلية الأمريكية ، صدرت عام ١٨٩٥ «م».

ذلك أن (هنرى فلمنج) الصبى الذى كانت انفعالاته فى المعركة موضوع القصة قد هرب من خط النار . وظل فترة فى صحبة رجل جريح لم يلبث أن مات .

« لقد انتصب واقفاً الآن ، واقترب ، وحدق فى الوجه المصفر ، وكان الفم مفتوحا والأسنان تبدو وكأنها تضحك » .

واستطاع أن يرى حينما انحسرت حاشية السترة الزرقاء عن جسده — أن جنبه يبدو كأنما نهشته الذئاب .

واستدار الشاب فى غضب طاغ مفاجىء ناحية ميدان المعركة ، وهز قبضته ، وبدا كأنه سوف يطلق خطبة .

« الجحيم »

وتلونت الشمس الحمراء فى السماء كأنها رقاقة مستديرة .

والمادة الوصفية حتى آخر سطر فى هذه الفقرة تمتزج بالحدث فى المشهد ، ولا يمكن أن تنفصل عن تطور الحكاية . وهى تستمد قوتها الوصفية من حقيقة كونها جزءاً من الحكاية التى تبين كيف « يرى » المشهد ، وكيف يتجاوب معه . وعبارات « المصفر » ، « تبدو وكأنها تضحك » . « كأنما نهشته الذئاب » تصور هنرى فلمنج ذاتيا بينما تقدم المشهد . وهكذا تستحوذ على القارىء بكليهما . والسطر الأخير تشبيه حى متحرك حتى ليصبح شيئا ثابتاً فى المختارات الشعرية . ولكنه يصبح من العبارات التى تدعو للغيظ والتخاذل لو أنه كان مجرد تفصيل سردى يحشى به الكلام لذاته . وبدلا من أن تقوم الصورة بمهمة إخبار القارىء ومساعدته على الفهم ، تعبر بطريقة توافقية عن الإدراك المفاجىء لهنرى بالنسبة للعالم الخارجى فى لحظة شعور حاد ؛ بعد رعب الفرار ، وفزعه من موت رفيقه . وبهذا نرى الصورة قد تشكلت بفراره وفزعه ، وهى تعبر عن انفعاله كاملا . كما أنها تصف المشهد ؛ إنها تجعل القارىء عميقا فى إدراكه لهنرى فلمنج .

والقصور الذاتى للتفاصيل الوصفية يمكن التغلب عليه بتقديمها الانفعال من خلال المشهد : وتلك العبارة التى قالها (ستيفن كرين) (١) إنما هى ذات حد تكتيكى . وهناك حد آخر يؤدى إلى نفس النتيجة يمكن رؤيته فى قول (جويس) : كان متألق العينين . وكانت جمجمته الضاربة إلى الحمرة ، والقريبة من مصباح المكتب ذى الغطاء الأخضر ، قد سعت إلى الوجه الملتجى ، والذى يبدو من خلال الظل المعتم الخضرة كأنه طبيب مبارك النظر والجمجمة،وعينا (جون اجلنجتون) قد شاهدها جميعا (ستيفن بدالوس) وقد امتزج العرض بسوداوية وضيق حالة (ستيفن) الراهنة . وتتضمن الجملة الوظيفية التكتيكية لتقديم (جون إجلنجتون) للقارىء . ولكن وظيفتها الوصفية قد مزجت بمهمة انفعالية . فهى تتحرك متوافقة مع انفعال (ستيفن) وتحمل القارىء معها على طول المدى .

واللمسات الوصفية التى تقوم فى كل صفحة تقريبا تتفق جميعاً مع هذه الحدود . ولكن الأساس فيها يتطلب منها : لكى تكون مؤثرة ، ينبغى أن تكون مهمة بالنسبة للشخصيات . أما الوصف الذى لا يمتزج بالقصة فهو دائما يتهدد إدراك القارىء وتصديقه . ولكن عملية الإخبار والمساعدة الحسية التى ينتظرمن الوصف تقديمهما ، ربماتكونان لازمتين للقارىء . وذلك لأن الشخصية فى أثناء حركتها ، والحوار نادراً مايكفيانه طويلا ، إذ لابد أن يتمثل القصة ؛ وهو يرقبها فى إطار إشارات حسية وذاتية . والقاص الماهر يحكم نفسه بهذه الحدود ويحل المشكلة عن طريق الاحتفاظ بالتفصيلات الوصفية فى دائرة احتمال القارئ ، ومحاولا كلما أمكنه ذلك بأن يجعلها ليست مجرد مواد مساعدة وإخبارية فقط ، بل أن تكون جزءاً من الحركة الإنفعالية فى القصة .

---

(١) قصاص أمريكى (١٨٧١ — ١٩٠٠) أهم قصصه « العلامة الحمراء للشجاعة » التى مرت بنا «م» .

وفى بعض الأحيان يتحول الوصف إلى نوع من التلخيص أو التحليل للشخصية لمعاونة القارىء ، فهناك شىء خطير كان على وشك الحدوث (لفرانشيسكا) الحب ، والعذاب ، الخوف لقاء سوف يغير حياتها ، وتتابع الأحداث سوف يكون مدارا فى تجربتها -والقارىء ينبغى أن يعرف سلفا ما الذى ترسمه لها مجموعة الدوافع ، والسمات ، والتجربة المبكرة ، ليواجهها عندما يراها تتصرف فى الحال . بل لعل شيئا يحدث فيجعل (فرانشيسكا) تتصرف استجابة له وينبغى أن توضح للقارىء بعض الظواهر المعينة فى حالتها الذهنية . وإلا فسوف يتحير ، أو ربما يفكر فى أنها قد تصور تصويراً غير دقيق ، ولهذا يضطر القاص أن يتجاهل كل أهدافه فترة من الوقت فى سبيل إلقاء الضوء على (فرانشيسكا) .

وعندما يفعل ذلك يعوق الحركة فى القصة ، وطبيعة إساءته لها ينبغى أن تكون واضحة الآن : فأى شرح يعتبر أسلوباً وصفياً بغض النظر عن كونه موضوعا بدقة ، فى عبارات بأسلوب الشخصية . والحقيقة أنه كلما كان الشرح موضوعا فى عبارات دقيقة ، فإنه يكشف دور المؤلف فى تحريك حبال الدمى.وأثر ذلك يماثل الحرج الذى يحدث فى المسرح حينما ينزل الممثل إلى صف المصابيح عند مقدمة المسرح ويحدث نفسه عن دوافعه . وهى حيلة يستخدمها الكتاب المسرحيون اليوم عندما يكتبون مسرحية هزلية أو خيالية . والمشاهد الحديث يعارض شرح (إياجو)(١) لنذالته ، كما أن القارىء الحديث يشعر بالضيق عندما يقوم القاص بشرح مثل ذلك له .

ويمكن تقديم أمثلة كثيرة . ولكن يكفى اثنان منها : — الأول فقرة من « الإخوة كارما تزوف » سوف تبين هذه « الشخصية تعمل » بتحويل

(١) شخصية أساسية فى مسرحية (عطيل) لشكسبير «م» .

طفيف من الوصف الخالص . فالمظهر الحى (ديمترى فيدروفتش) قد وصف. على حين تمضى الفقرة فى وصف عالم : « إنه حتى عندما يكون مضطربا ويتعلثم فى كلامه ، لا تنم عيناه إلى حد ما عن حالته . بل تنمان عن شىء آخر . إنهما تسكونان بعيدتين تماما عن مجانسة ماحدث له . » وإنه لمن الصعب التنبؤ بما يفكر فيه ، هذا مايعلنه أحيانا أولئك الذين يتحدثون إليه والذين يرون فى عينيه شيئاً من الشجى والضجر تدهشهم ضحكته المفاجئة التى تنقل المشاهد إلى أفكار مرحة بهجة فى نفس الوقت الذى تبدو فيه عيناه كئيبتين . . . » .

ليس هذا هو مظهر عينى (ديمترى) فى المشهد الحالى ولكنه رمز لمظهره العادى الذى يوصف هنا ليعد القارىء لفهم وقبول سلوكه فيما بعد . ونجد فى كل فصل تقريباً يكتبه (هنرى جيمس) قدراً معقولا مخففاً من نوع هــذا الشىء نفسه . والفقرة التالية مأخوذة من قصة (صورة سيدة)(١) .

« لابد أن (إيزابيل) قد صدقت ذلك ولم تكن بعيدة عن الحقيقة . لقد فكر طويلا فيها ، وكانت دائما ماثلة فى خاطره . وعندما تصبح أفكاره عبئا ثقيلا عليه ، يصبح وصولها المفاجىء ــ الذى لا يعده بشىء ، ولكنه يعتبر هدية كريمة من القدر ــ مبعث حياة وقوة لأفكاره ويمنحها أجنحة تحلق بها لقد استمر (رالف) المسكين طوال سنوات غارقا فى سوداويته. وكان مظهره عادة كئيبا ، وكأنه يعيش تحت ظل سحابة داكنة . وقد تزايد قلقه على والده الذى بدأ داء النقرس ــ وكان محصورا فى ساقيه حتى الآن ــ يسرى إلى مناطق أخرى أكثر خطورة . وكان الرجل العجوز شديد المرض فى الربيع . وأسر الأطباء إلى رالف أن أى هجوم آخر للمرض سوف يكون

(١) صدرت عام ١٨٨١ «م» .

من الصعب التغلب عليه . وقد بدا الآن متخففا من الألم ، ولكن (رالف) لم يستطع أن ينفى من فكره الشك فى أن ذلك ليس إلا حيلة من العدو الذى يتربص به ليخطفه .

هذه هى البداية فقط لفقرة طويلة مثقلة بنفس النوع من المعلومات ، والتحديد والوصف ، والتحليل . وقد قصد إلى تمييز المكونات المختلفة لشخصية (رالف) وحالته الراهنة ، وكشف كل العلاقات المعقدة ، والتكيف الخفى ، والظلال والدرجات الدقيقة للشعور التى تجعله يتصرف بطريقة معينة ، ويستجيب بطريقة معينة لما يفعله الآخرون ، ولكن هذا التحليل (والنوع البسيط قد عرض فى النص المقتبس من « دستويفسكى ») يعتبر عبئا ثقيلا على القارىء . وكل هذه التمييزات التافهة تستهدف شيئاً سوف يحدث فيما بعد ، وليس شيئاً يحدث الآن . إنه تقرير غير مباشر ، لم يوجد لقيمته فى نفسه ، بل لاعتماده على شىء آخر سوف يأتى . إن هذه التمييزات خامدة لأنها ليست الشىء الذى يحدث ، وليست الحدث ، وليست الانفعال المحسوس . وإذا استمرت فترة طويلة - كما نرى فى قصص هنرى جيمس الأخيرة - فإنها سوف تغمر القارىء فى مستنقع راكد من التفصيلات الثانوية التى يكون الشىء الجوهرى ملحقا بها ، فى حين تكون حقيقة القصة غائبة تماما

ونلاحظ أنه ما من أحد يوجه ملاحظته إلى عينى (ديمترى) إذ يكون القارىء حاضراً ، فهى ملاحظة عامة ، أو ملخص ملاحظات يضعها القاص باعتبارها تقريراً . وشبيه بذلك مرض والد (رالف) الذى حدث فى الربيع الماضى ، وخشية (رالف) من معاودته له ، إنه تلخيص حالة يستعان به لأداء المزيد ، والقارىء مطالب بالاستسلام للمزيد. ما الذى نعلمه حقيقة عن (ديمترى) أو (رالف) ؟ ما مدى احتمال أن نضع فى أذهاننا التلخيص المبسط (لدستويفسكى) أو المعقد (لهنرى جيمس) عند ما تقع الأحداث

حقيقة لمن كتبت من أجلهم ؟ إن تكرار مثل هذا النوع من الأسئلة ربما يجعل هناك رصيداً ينفع القارىء عندما يقع الحدث حقيقة ، ولكنها قد تتعب القارىء قبل أن يصل إليها . وعلى أية حال فنحن بعيدون جداً عن رائحة العطر الرخيص فى مناجاة (مولى بلوم) لنفسها . وما من شك فى أن مثل هذا التمييز ، والتحديد ، والتحليل ، والتلخيص أو ما أشبه ، مسألة ضرورية ، والمشكلة لا يمكن تجنبها ، فالقاص لابد أن يعانيها فى كل صفحة تقريباً ، وكل فقرة يكتبها من التحليل ، أو من عمل الشخصية يمكن أن تعتبر تهديداً لما يحدثه من تأثير ، لأنها توقر الحركة فى القصة وينبغى أن يكتبها وهو مدرك تماما للمخاطرة التى يتعرض لها . وإذا استغرق فيها طويلا فإنه سوف يدمر التخيل ، ويخسر بعض تقبل القارىء لما يقرأ .
أما تساؤلنا إلى أى مدى يمكن أن يطنب فيها وهو آمن ، فهذا أمر يتوقف على مهارته ، فهناك دائماً مصادر البلاغة ، وهى فى الحقيقة مساعدة ماثلة دائماً عندما يخاطر فى أى نوع من الجهد التكنيكى . فنى استطاعته أن يلطف من خوف القارىء ، أو يؤجل لحظة الإشارة عن طريق دهاء الأسلوب وتعدد مزاياه ، ويكون هذا الوقت — شأن أى لحظة محفوفة بالمخاطر — مناسباً لجذب انتباه القارىء إلى روعة أسلوبه ، ولطالما حوت الحكم أقوالا رائعة ، ولذلك يستطيع القاص أن يبذل جهدا آخر بأن يجعل فقراته التحليلية قصيرة ، وأن يربطها بالمشهد فى دقة حتى تبدو غير منفصلة عنه ، ولكن أكثر ما يعول عليه أن يقوم بتحويلها إلى أقصى ما يمكن أن تحول إليه ، لكى يجعلها ليست مجرد تحليل إخبارى ، بل لتكون جزءا من الحركة الأساسية فى المشهد . ومثل هذا التحليل المقتبس من (هنرى جيمس) لا يمكن تحويلة كلية ، واستخدامه دون تحويل أمر لا يمكن تجنبه دائماً ، ولكن النتيجة المعتادة نوع من المصالحة .

فالقاص يتجنب استخدام مثل هذه المادة كلما أمكنه ذلك ، فى حين

نراه فى موضع آخر يركز عليها بقوة رئيسية ليخفى المادة الوصفية ، أو ليربط — على الأقل برباط واه — بينها وبين المشهد الحقيقى .

وكان (جورج م . كوهان) يقول عن مادة مشابهة فى الدراما : « لاتخبرهم — أرهم » . وهذا المبدأ ينطبق أكثر على القاص الذى ينصرف جهده للإخبار بقدرماتسمح به الظروف ، ليظهر أن ماارتآه هو الأساس ، وليجعل ماقدمه ينم عن الباقى .

وهناك طريقة فى القصة تكفل تجنب التحليل تماما عن طريق نقله من القصة إلى القارىء ، ففى قصص (همنجواى) مثلا نجد أن ما تفعله الشخصيات وما تقوله قد اختير بعناية شديدة ، وكذلك الصور التى تضمها طريقة الكشف فى حد ذاتها تجعل القارىء مضطراً إلى استخراج الدوافع من ورائها من خلال الحدث نفسه . فانفعالات (جاك) و (ليدى آشلى) فى قصة « الشمس تشرق ثانية » لم تحلل قط ولم تقرر ؛ فكلاهما فعل مافعله لأنهما أحسا الانفعالات التى سوف ينساق إليها القارىء لينسبها إليهما . وكثير من القصص الحديثة تحاول أن تضطر القارىء إلى تحليل سلوك الشخصيات لكى يمكن فهم دوافعها ، ولكن هذه الطريقة لها حدود واضحة . فمن الممكن أن تكون مؤثرة بالنسبة لأى شخصية فى الفقرات القصيرة أو فى الانفعالات ، أو الدوافع غير المعقدة ، ولكنها لا تكون مؤثرة فى خلال الفقرات الطويلة ، أو فى قصة كاملة إلا بالنسبة لشخصيات نجد أن حياتها الداخليه ودوافعها ، وأفكارها ومودتها ، وشكوكها وخواطرها وعاداتها وجبريتها بسيطة وأولية ومحدودة .

إن الجنود والثوار والمسلحين ، والسكارى المغتربين ، ومصارعى الثيران و (الفينيدريين)[1] المعاصرين الذين يتناولهم (همنجواى) يمكن

---

(١) نوع من البشر وجـدت بقاياهم لأول مرة عام ١٨٥٧ فى كهف فى نيندرثال وهو واد بين (سلدوف والبرفلد) «م» .

ان يقوموا كلية بهذه الطريقة ، وذلك لأن انفعالاتهم بسيطة تدل مباشرة على سلوكهم ، ولكن إذا استخدمت هذه الطريقة فى شخصيتى (هنرى جيمس) « رالف » و « إيزابيل » فسوف تكون النتيجة كأنها مشاركة فى التأليف بين (همنجواى) و (جيمس ثربر)(١) .ومن الطبيعى أنه يمكن — مع مثل هذه الشخصيات — تجنب التحليل تماما بالتقديم المباشر للإدراك والانفعال ، وهو نوع من التكليف الملائم للشعور المتدفق فى (أوليس) ، وعلى أية حال فإن هذه الوسيلة محدودة بطولها ، ومقدارها ، وتفصيلها اللانهائى . ولو خففت كثيراً فسوف يدخلها التحريف . والطريقة التى تحتاج إلى ثمانمائة صفحة لتقدم بطريقة جزئيه أحداث ما يقل عن أربع وعشرين ساعة فى حياة ثلاث شخصيات ، ينبغى أن تستخدم اقتصاداً فى قصة تدور حول عشرين شخصاً وتستغرق نصف قرن .

والقاص الماهر يعتمد على مزيج ملائم لطرق متعددة ، حسب حاجة عمله ، كما يعتمد على قوة احتمال القارىء التى يحاول أن يزيدها بجميع الوسائل التى يملكها . وفى بعض الفقرات سوف يتجنب التحليل باستخدام تكنيك سلوكى ، وفى غيرها يستخدم نوعاً من العرض المباشر ، أو التداعى الحر . وسوف يكون تحليله بطريقة مباشرة ، أو باستخدام نوع من الحيل إذا اضطر إليها .

وعندما يفعل ذلك فإنه سوف يقضى على التحليل بتفصيلات أخرى كنوع من الحيلة ليجعل المشهد متحركا ، ويجعل الشخصيات يحلل بعضها بعضا أمامه ، لو أمكن ذلك بطريقة مقنعة ، على أن يصل — بقدر ما يستطيع — كثيراً من مواد تحليله بالحركة فى المشهد ، جاعلا كل مادة تتضمن كثيراً من الدلالات بقدر الإمكان .

---

(١) فنان وقصاص أمريكى (١٨٩٤ — ١٩٦١) له نتاج قصصى غزير « م » .

وأهم من ذلك كله أنه سوف يستفيد من مقدرة القصة على الحركة فى أكثر من مستوى فى وقت واحد . والحدث الرمزى يحلل نفسه ، وهو بالإضافة إلى ذلك مُركز عظيم . فالأثاث البسيط الصنع نافع تماما ، وقسوة (هارى) الوسيم على (برثا) الجميلة فى مشهد مؤثر لا يتطلب تحليلا لو أن القارىء قد رأى (هارى) وهو ينزع جناحى ذبابة فى صفحة ٥٠ من القصة ، ولو أن الأفعال المشابهة الكاشفة قد تتابعت على فترات . وفى مستوى أعلى للقصة ، أرقى من (هارى) و (برثا) يصبح مثل هذا التوقع والتهيؤ النفسى طريقة أساسية .

والانفعال المعقد — وهو حدث ينتج عن دوافع مختلطة — يمكن فهمه بسرعة . لو أن مكوناته ظهرت فى وقت مبكر بصورة ميسرة على أنها جزء من التطور الطبيعى للقصة ، ويفهم القارىء عمل الطاقات لو أنه ألف شكلها وتطورها . كما أنه لو كانت لديه مواد ثابتة كافية ليقيم منها أساسا ، فهو لا يحتاج إلى صورة مطبوعة لكى يفهم معناها .

الفصل الحادي عشر

المـــادة والـــزمـــن

إن حدود القصة شديدة الغموض ، حتى إن أحداً لم ينجح فى تحديدها. ولا ينبغى أن نستغرب لو أن عنصر أو أ كثر من عناصرها قد كثر بحثه على حساب العناصر الأخرى ، أو إذا كانت المادة البعيدة عن حدود القصة أيا كانت هـــذه الحدود – توجد فيها أحياناً مماثلة للقصة . وكل فكرة أو موضوع تقريباً وكل رأى ، مهما يكن مجردا ، يمكن أن يزود بقوة تصويرية عن طريق تحقيقه ، مثل تجربة الشخصيات المتخيلة ، أو بإظهار أنه سوف يفسر السلوك مثلا . وأ كثر المواهب تواضعا تكفى لطرح نظرية الحركة الكوكبية ، أو مستقبل الصالح العام للدولة ، أو إخفاق الحضارة ، أو تسمم الفيروسات المصفاة ، وذلك فى صورة حكاية خرافية حيث نجد (جيرالد) الشيوعى السابق ، و (ناتالى) أزمة العالم الغربى ، والطفل (الواز) الانحراف فى مدار نبتون . إن عصرنا قد ازدهر بأمثال هذه القصة ، وإذا جالت بخاطرنا فكرة واحدة كالثورة مثلا ، فكم من قوى ضدها اجتماعيةأو سياسية أو اقتصادية ، أودينية ، أو فكرية ، أو أخلاقية، أو تعليمية أو صناعية ، كانت لديها شخصيات عديمة الحياة ، ولكنها ثارت فى القصص التى قرأتها ؟ إن كثيراً من القصص التى تكشف الفضائح فى أوائل القرن التاسع عشر كانت حكايات ساذجة عن رجل الأعمال الفظ ، والذكى الحساس .

وجميع القصص –خاصة التى أطلقناعليهاإسما غريبا : حركة البرولتياريا– كانت حكايات ساذجة عن الذكى الحساس ، والتضامن والفجر الأحمر العظيم . وكثير من القصص فى كل الفقرات والحركات إنما هى حكايات

ساذجة . وذلك لأن إعطاء الأفـكار وجه شبه بالقصص أسهل من أن تحول ما يحمله العقل والقلب من معانى الأفـكار إلى قصة ، لـكى تـكون القصة صادقة التجربة بالنسبة للقارىء . وجميع القصص من الوجهة العملية — سواء أكانت خرافات بدائية مثل مواعظ Gesta Romanorum [1] ، أم عميقة تقوم على سير الرمز اللاواعى — لا ينبغى أن توضع فى العالم الحسى المألوف فحسب ، الذى تحاول كتاباتنا الوصفية الإشارة إليه ، بل توضع أيضاً فى قلب الأمور العملية .

وينبغى أن تحصر الشخصيات وتـكيف بالممارسة العادية للعمل ، والانتقال والعقيدة ، والطب ، والسياسة ، وعدد آخر كبير من القوى وأوجه النشاط التى تجابه كل فرد . والسلوك الصحيح لهذا الحصر وذاك التـكيف يمـكن أن يصبح على جانب كبير من الأهمية فى القصة .

وبناء على ذلك ينبغى أن يزود كل قاص القارىء بمعلومات متوالية . فإذا تداخلت حياة (جون) أو (إيزابل) مع الـكنيسة الأسقفية البروتستانتية ، أو مستشفى البلدية ، أو معمل سبرنجفيل لسك المعادن ، فإن القارىء ، ينبغى دائماً أن يعرف شيئاً يرتبط بطقوس دفن الموتى ، أو سلوك اجتماعات الأبرشية والنظام المتبع فى معمل التحليل ، أو قواعد استخدام المسكنات ، أو عمل روافع السقف . وأسلوب (جاك هاركواى) فى القصة يزيد قليلا عن كونه سرداً فى شكل قصصى لعمليات صناعة الصلب .

والقصة الاجتماعية تـكون دائماً مجرد استخبار فى شكل قصصى عن تجارة ، أو مهنة ، أو درجة اجتماعية ، وكثيراً ما أثمرت أنواع من الرعاية الطبية السامية قصة من الأنثروبولوجيا (علم البشر) الاجتماعية ، تـكون

---

(١) مجموعة قصص باللاتينية يرجع بعضها إلى أصول شرقية ، وهى تصور الفروسية وأساطير القديسين طبعت لأول مرة عام ١٧٤٢ «م» .

بمثابة دراسة بأسلوب قصصى تبين كيف يكون مجتمع الحفارين ، أو أهل جورجيا الريفيين أو المعمدانيين . أو عمال الحصاد المهاجرين ، أو بائعى الخضر ذوى الأصل اليابانى . وكيف يعقدون زيجات من الأباعد ، ويسترضون آلهتهم .

وينبغى أن تهيأ المعلومات حتى فى أكثر القصص صنعة وتعقيداً ، وحتى لو أشارت فى أى موضع مجرد إشارة إلى عملية الخمر أو صناعة الصلب . وتكون المعلومات أحيانا مركز إدراك القارىء للدراما ، بل ربما دارت الدراما حول محورها ، ولكن القصة لا تلبث طويلا حتى تتقبل الأصول التكنيكية المتحررة التى اعتمدت على خلاصة المعلومات أو المقالات الوصفية التى لا بد أن يرجع القارىء إليها تجربة شخصياته .

لقد أفسحت المجال لمثال واحد ، ومن الأفضل بحث المعلومات المتخصصة التى لا بد أن تتناولها القصة التاريخية . لقد كان (كوبر) منذ قرن مضى حراً فى حشد قصصه بشروح مطولة للحياة فى مناطق الحدود ، والاقتصاد وبحوث عن أهمية المناخ والجغرافية وملخصات للأحداث التاريخية وتحليلا للحملات العسكرية ، وانتقادات للإستراتيجية . وأحاديث عن صناعة الخشب أو القرصنة أو الملاحة ، أو ملكية الأرض المجهولة . وكثير من هذه الفقرات المبثوثة ممتازة فى ذاتها بحيث يستطيع الناقد بسهولة أن يختار من قصص كوبر نخبة من الكتابات عن معارك البحر ، أو الظروف الاجتماعية فى منطقة الحدود ، أو تاريخ نيويورك ، مما يكون أصول كتاب . وفضلا عن ذلك نجد كثيراً منها ضروريا لفهم القصص ، فالحدث فى قصة «الرواد»(١) « The Pioneers » مثلا تجده محيرا غير واضح ، لو أنك قرأته — كما يفعل عادة القارىء الحديث — دون قراءة التعليقات التاريخية المتناثرة فى خلاله .

---

(١) قصة لكوبر صدرت عام ١٨٢٣ وتدور حوادثها فى أعقاب الثورة الأمريكية .

ولكن القارىء الحديث يتجاوز عن التعليقات، وقد رأينا أنه يتجاوز عنها لسببين :

الأول أن هذه الفقرات خارج القصة وليست داخلها، والثانى أنها جامدة وليست متحركة وقصص (مارى جونستون)[١] تأتى بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن ، ومع ذلك تحتوى على قدر معين من المادة التاريخية بلا تحوير . ولكن نسبتها أقل بكثير مما نجده فى قصص (كوبر) .

وقد واجهت الآنسة (جونستون) الحاجة نفسها لإخبار القارىء بالقوى التاريخية والظروف التى تؤثر فى حياة الشخصيات ، ولكن فيما عدا هذه الكمية الضئيلة من الحشو ، نجد الأصول الفنية للقصة لم تجز لها طويلا المضى فى إخبار القارىء بما يتراءى لها ، أو بتدخلها الشخصى ؛ فقد أدخلت بعض المعلومات التاريخية القليلة الصادقة ، ثم كتبت على الأساس الذى تقودنا إليه كل تساؤلاتنا ، ذلك أنها صاغت المعلومات بطريقة درامية فى صورة سلوك وانفعال . ومما لا شك فيه أن القارىء الحديث يشعر بعدم رضائه عن كثير من قصصها ، وأسباب عدم الرضا تلقى ضوءا على مشكلة الإخبار كلها .

ولنأخذ مثلا قصة الآنسة (جونستون) : « الدوران الطويل »[٢] وموضوعها الرئيسى يدور حول حملات وادى (شناندوا) التى قام بها جيش (جاكسون ستونوول)[٣] .

لقد تناولت تلك الحملات بدقة بالغة ، حتى إن القصة تتضمن تاريخها

---

(١) قصاصة أمريكية (١٨٧٠ — ١٩٣٦) تدور معظم رواياتها عن فترات مختلفة من تاريخ فرجينيا ولها قصة مشهورة عن الحرب الأهليـــة الأمريكية باسم « وتف لطلاق النار » «م» .

(٢) صدرت عام ١٩١١ وموضوعها الحرب الأهلية الأمريكية «م» .

(٣) أحد قواد التعاهديين واسمه توماس جوناثان جاكسون (١٨٢٤ — ١٨٦٣) وقد أطلق عليه اسم جاكسون ستونوول لبقائه مع فرقته فى موقعة (بول ران) الأولى وكسب شهرة واسعة فى موقعة (شناندوا) عام ١٨٦٢ «م» .

الحربي موثوقا به. وعلى الرغم من أنها قصة إلا أنها ينبغي أن تزود القارىء بمعلومات عسكرية حقيقية ، وقد اعتادت أن تفعل ذلك عن طريق رواية الأحداث التي تتخلل حياة شخصياتها . وهنـــاك مجموعتان رئيسيتان من الشخصيات : الأولى تتألف من المدنيين خلف الخطوط . والثانية مجموعة الضباط والجنود في الجيش. ونستطيع أن نتتبع الخطوط الرئيسية للتاريخ الحربي بمعرفة ما حدث لهؤلاء الناس . وفيم كانوا يفكرون ، وبماذا كانوا يشعرون في القصة ذاتها . ولكنها لم تكن راضية عن الخطوط الرئيسيه في ذلك التاريخ ، ولا عن ميزة وجود شخصية رئيسية (لم تعد الآن ميزة بالنسبة لكتاب القصة التاريخية) كانت لحسن الحظ ماثلة في كل مشهد لأي حدث عسكري هام . وكان عليها أن تجمع كل شيء : كل المناوشات ، كل تحركات الجيش ، كل خدمات التموين والتنسيق والمخابرات ، كل مظاهر الحياة المدنية التي تأثرت بالحرب . ولهـــذا فهي تستخدم حيلة فضولية طليقة الحركة . ومع تمسكها بالمبدأ الدرامي استغرقت المعركة بأكملها والانسحاب بمشاهد الحركة والانفعال ، ولكنها لم تستطع أن تفعل ذلك إلا عن طريق صياغة كثير من المشاهد صياغة درامية في أشخاص الغرباء فهي تتحرك من طرف إلى آخر ، ومن المقدمة إلى المؤخرة لا بسبب متطلبات حياة شخصياتها ، ولكن لمجرد وصف المعركة وصفا شاملا، وبذلك يجد القارىء نفسه ماثلا في الغارات والهجمات ، والهجمات المضادة ، والدوريات الاستطلاعية، مما قد لا يكون له أدنى اتصال بخبرات الشخصيات. وينبغي التأكد من أن لهم شركاء في الإنسانية ، ولكنهم دخلاء ، بل ربما يكونون أحيانا بلا شخصيات في القصة ، فهم مجرد رموز متحركة لشجاعة المتعاهدين في الحرب الأهلية تمثل مشاهد الحرب لكي يراها القارىء جميعا ، أو لعله يجد نفسه — وقد فرغ لتوه من مشهد يعتبر جزءا أساسيا من القصة — قد انتقل عبر فرجينيا إلى كوخ حيث يوجد بعض الذين لم يرهم من قبل ، وان يراهم مرة أخرى. والسبب ببساطة أن التاريخ يتطلب

مثالا نادرا للشجاعة والتضحية بالنفس فى سبيل التعاهديين .

ومشاهد كتلك تنطبق عليها الألفاظ التى استخدمتها وهى الحركة والحدث والدراما ولكنها تثير القارىء لغرابتها ، إذ لا يجرؤ كاتب معاصر للقصة التاريخية على ممارسة هذه الحريات . ففى قصة (جوثرى)(١) على سبيل المثال « السماء الواسعة »(٢) The Big Sky توجد مادة تاريخية ذات كمية مدهشة ، ولكن كل جزء منها يعتمد مباشرة على الفعل الذى تقوم به الشخصيات ولهذا التحم بالحدث حتى أصبح متكاملا .

ويمكن القول إنه فيما بين قصة « الرواد » و « الدوران الطويل » قررت القصة أن المعلومات التاريخية التى تتضمنها ينبغى أن تكون أساسا دراما . ومن الواضح أنه فيما بين قصة « الدوران الطويل » و « السماء الواسعة » قد تقرر تحويل المعلومات التاريخية إلى دراما حقيقة ، ونقل المعلومات عن طريق الحركة ليس كافيا ، بل ينبغى إخضاعها لتصبح جزءا من الحركة الرئيسية فى القصة .

ومن ثم نقرر فى وضوح أن المبدأ القصصى يبدو أنه يسعى إلى تنظيم كل المعلومات . وقلة من القصاص فى أيامنا هذه يدخلون أى نوع من المعلومات سواء أكانت محدودة أو دون تحديد . وكل واحد تقريبا يتناولها كما يتناول الوصف والتحليل . أى إنه يتناولها مثل الأمور الثانوية التى يجب أن يستعين بها ليشيع فى القصة الحركة . ولكن كثيرا مايفشل القاص فى نقل العملية إلى النقطة التى يمكن للقارىء أن يتقبلها دون أن يلاحظ ما هو حادث فيها . فكثيرا ما نرى مشهداً ملائماً — ليس مكتوبا بقصد الاسترسال فى القصة ، بل لتتمكن الشخصيات من مناقشة مشكلات الإجراءات الدبلوماسية أو استخدام الاستربتومايسين فى الأمراض الناتجة

(١) توماس أنستى جوثرى (١٨٥٦ — ١٩٣٤) كاتب أمريكى أصدر عددا من القصص أهمها « رداء العملاق » ١٨٨٢ والملاك الساقط ١٨٨٦ والجواد الناطق ١٨٩٢ وغيرها « م » .

(٢) صدرت بعد وفاة مؤلفها عام ١٩٤٧ . « م »

عن فيروسات،أو نظرية تنقل الأفكار ،أو عجز الأمم عن مجاوبة التحدى التاريخى — وهو برمته معلومات للقارىء تساعدة على فهم القصة .

ونجد فى القصة المشاهد الشديدة الإثارة ، والخطأ فيها — على الرغم من أن المعلومات الضرورية التى تتضمنها قد طرحت فى شكل قصة — أنها لم تمتزج بالقصة . ومع أن هذه المشاهد قصة فى حد ذاتها إلا أنها ليست جزءاً من القصة الأساسية .

* * *

وفى القصص الأخيرة (لشروود آندرسون)(١) تميز أسلوب من الكتابة ثم شاع بعد ذلك . وأنا لا أشير إلى المشاهد الغرامية العارية التى انتقدت بشدة فى قصة همنجواى (سيول الربيع) Torrents of Spring ، بل إلى أحاديث النفس المتخيلة — عن الميلاد ، وأخوة الدم، وميل الروح للأخوه ، والعذاب الناتج عن عجز العقل عن ملاحظة دوافعه العميقة ، والوحدة التى تسجن حياة الإنسان ، وعن عدد كبير من الأفكار الغامضة ، والتى كانت نامية من الناحية العاطفية . ومعظم القراء لا يجدونها سخيفة فحسب ، بل كئيبة ضارة ، وقد أزعجت عدداً من النقاد الذين لجأوا إلى سبل مختلفة من التحليل لوضعها فى صورة عقلية ، ولكن سرعان ما اكتشف عجزها الحقيقى عندما فحصت بطريقة فنية، ومثل هذه الكتابات شاذة ، فهى غنية بالعاطفة بل هى فى الحقيقة تخلو من أى شىء إلا العاطفه ، وهى مادة من نفس نوع المادة التى تتكون منها القصة ، ولكن القصة لا تصنع منها .

(١) كاتب أمريكى (١٨٧٦ — ١٩٤١) وأهم قصصه « الرجال السائرون » ١٩١٣ و « ودون الرغبة » ١٩٣٢ «م» .

وطالما قورنت قصة « توماس وولف » (عن الزمن والنهر) بقصة (موبى ديك)(١) ، ولكن ينبغى أن نذكر فى مجال المقارنة الحقيقية قصة « ملفل » الأخرى(بيير) (٢) التى تتشابه فى طابعها مع الكتابات ذات الانفعال غير المحدد . ولم يكن فى استطاعة « ملفل » فى ذلك الوقت أن يتم عملية التحويل الإبداعى ، وكان قانعاً بتعويض القصة بالبلاغة كما فعل (وولف) وهو فى أسوأ حالاته ، كما يتضح من الفقرات التالية :

« ولكن كان هذا هو السبب فى أن هذه الأمور لا يمكن نسيانها — لأننا ضائعون ، عراة ، وحيدون فى أمريكا ، تنحنى علينا سماوات ضخمة قاسية وجميعنا مسيرون إلى الأبد ، وليس لنا مأوى . ومع ذلك فما نتذكره جيداً ليس البطء ، أو التقطير الرملى الدقيق للأيام التى لاحصر لها، تلك التى نذكرها جيداً ، اورماد الزمن،وليست السنوات الضائعة الكثيرة المطردة، أو القوائم المنحرفة للحياة الضائعة ، والوجوه المألوفة التى نذكرها جيداً ، إنه وجه شوهد مرة وانتهى أمره فى الزحام ، عين هى التى رأت ، ووجه هو الذى ابتسم واختفى مع قطار مار ، إنه تنبؤ بالثلج فى ليلة معينة ، وضحكة امرأة فى طريق الصيف منذسنوات بعيدة ، إنه ذكرى قمر وحيد، يرى على حافة الصنوبر المظلم فى أكتوبر الهرم — وكل حياتنا مدونة فى طية ورقة على فنن ، ثم باب يفتح وحجر .

ولمـا كانت أمريكا تضم آلاف الأضواء والأجواء ونحن نجوب الشوارع، فنحن نسير فى الشوارع إلى الأبد،نسير وحدنا فى شوارع الحياة.

وإن هذا المكان مثوى الرياح العاصـــفة والأوراق المتطايرة فى أكتوبر الهرم ، وتهاوى ثمـار البلوط على الأرض ، إنه مكان تقاذف

(١) قصة لهرمن ملفل عام ١٨٥١ «م» .
(٢) قصة لهرمن ملفل أيضا نشرت عام ١٨٥٢ «م» .

العاصفة التى تنوح على سفح الجبل البارد، حيث يصرخ الشباب بلا صوت، ويشعرون بحيوية قاسية ، وطاقات قوية لم تستغل . إن هذا المكان أيضا يقع حيث تجتاز القطارات الأنهار » .

وهذا النوع من الكتابة يتردد (فى القصة) من موضع لآخر كقوله مثلا :

وفى النهاية ، وفى غابة الليل المظلمة ، ومن خلال الرؤى والذكريات، ومن خلال النسيج المسحور للازمن، والبرهة الخالدة للزمن، لحظة الأبد — كان هناك فارسان راكبين ؛ راكبين فى أثناء الليل .

من هما ؟ إننا نعرفهما بحياتنا ، وسوف يركضان عبر الأرض ، وعبر طريق حياتنا الذى يسكنه القمر إلى الأبد . اسماهما : الموت والشفقة ، ونحن نعرف وجهيهما . لقد ركب معنا أخونا ووالدنا فى لحظة الحلم المسحور والصورة المتخيلة لليل . إن سنابك جواديهما تتناغم فى الزمن مع إيقاعات القطار .

إنهما يمتطيان جياد الغضب السوداء ذات أعراف القمر ، فى سدفة الليل ، ولحظة الزمن ، والحلم الشاحب الخالد ، إنهما يندفعان عبر الأرض المسكونة بالأشباح ، وتيه القمر المسحور ، وسنابك جواديها تتسق فى إرعادها مع صوت القطار »[1] .

---

(١) إلى جانب النقطة التى أثيرها للمناقشة ، لا يمكنى أن أغفل ملاحظة أن هذه الكتابة سيئة إلى درجة مفزعة وأن الفقرات الأولى التى اقتبسها قد أعيد طبعها ضمن مختارات مختلفة بقصد عرض أعظم كتابات عصرنا ، كما يرجع إليها بجد وتحليل — لما فيها من جمال ومهارة الأسلوب — فى الدراسات النقدية التى تكتب عن (وولف) مما يجعل مستويات النقاد الأمريكيين تدعو إلى الدهشة . وقد سبق أن أشرت إلى أن كثيراً من نقاد القصة قد كتبوا وأمامهم عائق ، وهو عدم استطاعتهم التفكير فى القصص من الداخل، ولكن من المؤكد أن أول شرط يبغى توافره فى الناقد فهم معنى النثر . ونثر هذه الفقرات تافه ، سخيف ، رث ، فاتر . إنه لنو مثل المواصف التى يتجشؤها قلت أم كثرت . والحقيقة أن من يكتب بهذا السوء والغموض لا يمكن أن يكون غير تلميذ فاشل، ولا أدرى لماذا نضيع الوقت مع أحاديث ناقد حول المجتمع والشروط الجمالية فى القصة بينما نراه يمثل هذه التفاهة ؟

فى مثل هذه الفقرات نجد أمور أسرة (جانت) قد تبخرت ، وأن (وولف) ذاته ينبض بنشوة وألم فوق القدرة البشرية ، أو فوق الشىء الممكن. والخطأ فيها وفى الكثير الذى يماثلها لا يكمن فى المبالغة ، — فالمبالغة دائماً تلقى ترحيبا فى القصة — ولكن لأنها فى الحقيقة كامنة فى شخص (وولف) نفسه . أى إن قصته التى تتناول أسرة (جانت) المتخيلة ، قصة مشروعة ، ولكن القارىء يحب التدليل على أية دعوى .

فما دام قد شرع فى قراءة القصة فسوف يهتم اهتماما خاصا بأسرة (جانت) ، وهو ليس بعديم الاكتراث ، ولكنه خصم نشط ضد مشاعر (وولف) مهما أثارته ، إذا كانت فى مضمون غير قصصى .

وقد يقال أحيانا فى معرض مدح مثل هذه الفقرات — التى تبدو كالعفن فى كثير من القصص ، ولو أن القصص لا تعالج كثيراً بهذه الصرامة التى نجدها عند (آندرسون) و (وولف) — : إنها شعرية ، ولكن القصة هى القصة ، والشعر هو الشعر ، وكلاهما يختلف عن الآخر فى طرائقه .

وعندما تختلط تلك الطرائق فإنك سوف تحصل على شىء مختلف عن كليهما ، وأدنى أهمية من كل فن على حدة . إنهما ينبعان من مصادر طبيعية واحدة ، ولكن القصة تستخدم المادة بطريقتها الخاصة ، وتشكلها حسب أغراضها ، وإلا كانت النتيجة كارثة .

والعاطفة فى مادتها الخام يمكن أن تكون صفة للشخصيات التى ترتبط حياتها بغيرها فى التخيل فحسب ، فإذا ظلت مجرد صفة للمؤلف فإنها لم تتحول إلى قصة بعد .

والكتابة الوصفية التى تهدف إلى إضفاء الحقيقة على المشهد ، أو الكتابة التحليلية التى تقصد أن تشرح سلوك الشخصيات ، والكتابة التقديمية التى ترمى إلى التعريف بالحدث تعتبر قصة رديئة الكتابة ، بغض النظر عن كونها

مستوفية لشروط القصة ، فمعناها — مهما يكن سيء التحويل — إنما هو معنى القصة ، وليس شيئاً خارجاً عنها . ولكن الكتابة العاطفية التي لم تحول بعد والتي لاترجع نسبتها أو صحتها إلى الشخصيات بل إلى القاص ، ليست إلا مرحلة في طريق القصة ، مرحلة لاتزال ناقصة . والاعتراض نفسه يمكن أن يوجه إلى هذه الكتابة ، كما وجه إلى الكتابات الرديئة التناول الأخرى . أي إنها تعرقل تطور القصة تماما مثل صفحات من دليل التليفونات توضع فى مشهد موت ، وهى تحطم التخيل بتجريد القاص من جناحيه . غير أن الاعتراض الموجه إلى الكتابات الرديئة التناول ، موجه إلى طريقة التناول فحسب ، أما المادة نفسها فمقبولة ، فقد رأيت القاص يحرك الخيوط ، وهذا شيء مؤسف ، ولكن الدمى — على أقل تقدير — كانت تؤدى دورها .

ولكن حين يجيش القاص بعاطفة ويمشى فى الشوارع إلى الأبد بين الأوراق المتناثرة لأكتوبر الهرم ، أو حين يمتطى جياد الغضب ذات أعراف القمر فى لحظة حالمة من الزمن عندئذ يصبح عرضا دون أن توجد فيه دمى .

إن التحليل التكنيكى الفنى بناء على ذلك ليس له معنى ، فكل ما يستطيع أن يقول إن القاص قد أخطأ فى فنه أو أظهر عجزاً فيه ، إنه يكتب شيئاً يشابه المختارات الأدبية فى العهد القديم (التوراة) ولكنها تختلف عنها فى خلوها من الجوهر الحى . إنه بالتأكيد لايكتب قصة ، ولعل مادته تكون ذات فائدة عظمى بالنسبة للقصة ، ولكنها قبل أن تصبح قصة ينبغى أن تخضع لعمليات سبق لنا أن ناقشناها فى النصف الأول من هذا الكتاب وينبغى أن تظل فترة طويلة فى حوض الدباغة ، أو فى وعاء العجين حتى تتخمر — أو فى أى استعارة شئت — ينبغى أن يحدث لها تحويل قبل ان تتخذ شكلا . فكأن الشيء الأساسى لم يتم عمله فيها .

والعبء الثقيل الذى يجب أن يتحمله تطور القصة هى الفكرة .

فنى أحيان كثيرة يكون الهدف والمغزى فى القصة هما الفكرة التى تتضمنها. ومادامت القصة قد تضمنت فكرة فليس هناك أى خطر مادامت الفكرة قد أصبحت نتيجة يستقيها القارىء من حياة الشخصيات . ولكن حين نتحدث عن (قصة الأفكار) فلا بد أن نتجه ناحية الحدود الخارجية للقصة التى تعتبر مادتها الفطرية تجربة ، والتفكير — وهو الوظيفة الذكية للعقل — تجربة بالتأكيد ، بل ربما كان أكثر أجزاء الحياة الآتية إقداما ومغزى . ولكن التفكير العنيف فى القصص يفشل فى تكوين قصة ، كما أن التجربة الذكية بالتأكيد شديدة الصعوبة لتقدم فى شكل قصة . والتفكير الذاتى للإنسان ، ربما كان يحمل بعض أو كل خصائص الدراما ، وإذا تتبع أى منا مجرى تفكير الآخر . فقد يجده يستغرق الانتباه كالدراما . ولكن تحويل التفكير أو التفكير إلى صورة درامية عمل شديد الصعوبة، ولهذا يفشل عادة . والقصة ينبغى أن تكون دراما ، ولكن الفكرة هى أكثر المواد التى يمكن أن تتعامل معها عناداً ، فإذا كانت القصة ليست سهلة عندما يقف شخص واحد على المسرح ، فإنها تثير القلق عندما يكون هذا الشخص مفكراً .

ويعظم الخطب إذا وجد باعتباره تفكيراً أو فكرة ، يضاف إلى ذلك أن ما أسميه مشهد المناقشة — أى المشهد الذى يتألف من شخصيات تتناقش أو تنمى أفكاراً ، أو تهذبها — شديد الخطر ، حتى إنه ربما أوجد نفوراً تتضمنه القصة ، مع أنه مباشر ودرامى ، وقد أتيحت له الحركات الأساسية للحوار . ومثل هذه الحركة الثانوية يمكن للكاتب أن يهيئها بين وسائل التكنيك الأخرى ، ولكنه يحمل القصة دائما عبئا قاسياً ويكون عادة مهلكا . ونحن متفقون على أن « الإخوة كرامازوف » قصة عظيمة ، ولكن هل يوجد قارىء لم يصل أحياناً الى حافة اليأس بسبب مجادلاتها ؟!

لقد قلت إن القصة قد انتهت الى أن المقال نوع أدبى والقصة نوع آخر . وإن حذرها من التفكير يعنى أن النوع الذى هو قصة يمنعها من أن تكون مقالة ، أو حواراً أفلاطونيا ، أو أى شىء آخر تكون وظيفته الأساسية نقل الأفكار . « وقصة الأفكار » تقرب أن تكون تناقضاً بحيث نجد من الصعب جعلها قصة . كما أنها بحاجة إلى قوة بالغة ومهارة لكى تكون قصة جيدة .

لقد ذكرت مجملا للمعلومات التى توضع فى شكل قصة بحيث تصبح حكاية ساذجة . وهناك حكايات أخرى مشابهة ، عن فكرة أو عقيدة ، أو بحث أو منهج . وهى جميعا من آداب القصة التى تلعب دوراً ليس هينا . وينبغى أن نسر فى الجزء الأكبر منها بما نتلقى من تعاليمها — حين نقرأ عن الجنس البشرى فى منتصف الطريق إلى المنحدر — كما تتمثل فى الشكل العلمى الذى نجده عند « توينبى »[1] حيث لانشغل بموضوع حب مدبر بين الناطقين بلسان الفكرة ، أو نشغل بما يماثل ذلك من مقاطعة عرضية مثل مرض طفل متخيل .

ففى (الإخوة كرامازوف) كان لـ (إيفان) فضل تحويل فقرة كبير المحققين إلى شعر درامى ، ولكن فى القصة فقرات فيها أفكار رائعة مماثلة ، ولكن (إيفان) يكتفى بتشريحها لشخص آخر .

ويبدو أن هذه التفرقة ليست كافية ، فالأفكار العظيمة فى قصة «بحث عن الزمن الضائع » كانت وراء القصة وليست داخلها ، وقد يصنع القارىء منها مايشاء بعد فراغه منها ، ولكن يظل ماثلا أمامه سوان وآل جرمانت وكارلوس .

(١) آرنولد توينبى (١٨٨٩ — ؟) مؤرخ انجليزى اشتهر بكتابة «دراسة للتاريخ» الذى بحث فيه نمو الحضارات وانحلالها ، ومن كتبه الأخرى المشهورة (الحضارة فى الميزان) ١٩٤٨ م» .

ويمكن القول بأن هذه الأفكار الأساسية ـ كالتى ذكرناها ـ تصبح حية فى القصة ، كما قد تكون مهمة فى حياة الشخصيات . وأن منحها الأهمية عمل شاق يضطلع به القاص. وفى قصة « ظلام فى الظهيرة » Darkness at Noon[1] على سبيل المثال تحققت أهمية الأفكار عن طريق استخدام السجن. والاستقامة، ولحظة انهيار الرجال ، وتدمير الشخصية ، حتى الموت نفسه محوراً للأفكار مع وجود تناقض بينها . وفى قصة (جراهام جرين) «جوهر الأمر » The Heart of the Matter[2] لم يكن الموت وحده متعلقاً بالفكرة ، بل اللعنة الأبدية أيضاً ، وكانت الفكرة هذه المرة أيضا غير واضحة لأننا منغمسون فيها فى معاناة الناس . إن القصة ليست فكرة أكثر مما هى منهج . وليست منهجا أكثر مما هى عرض : القصة هى الناس .

والمشكلة الأكثر شيوعا ـ على أية حال ـ ليست الأفكار الرئيسية . سواء أكانت قد امتصتها القصة تماما أم بقيت وعليها علامات صناعة المثل الحكمى ظاهرة عليها. بل إن المشهد يتطور حين يركز محتواه على التفكير، سواء أكان مناقشة الفكرة أم عملية التفكير غير مصبوغة بالشعور .

ويظل تصوير الفكرة ـ بغض النظر عن مدى دراميته ـ منقطعا حتى تعطى الأفكار المصورة أهمية رئيسية فى حياة الشخصيات . وحتى ذلك الوقت يبقى ما يعتبر العمل الشاق: وهو إضفاء الأهمية عليها بالنسبة للقارىء .

والشخصيات تصطدم فى عنف بالتجريد : وتظل فاترة فى ذهن القارىء حتى ترتبط بالقدر . اللهم إلا إذا شحنت بأكثر من التفكير . ويبدو أن من الصعب إعطاءها شحنة عالية منه لمدة طويلة ، دفعة واحدة ، حتى إذا كانت تعمل فى الحركة المركزية للقصة وتصنع محور تجربة الشخصيات .

(١) قصة بقلم آرثر كويستلر صدرت عام ١٩٤١ . «م»
(٢) صدرت عام ١٩٤٨ . «م»

وقصة (ليونيل تريلنج)[١] «وسط الرحلة» The Middle of the Journey يمكن أن تكون مثالا . فهى قصة ذكية ومتحركة على الأساس القائل بأن القيمة العظمى فى الأفكار . وهى تحل بنجاح مشكلة صعبة . ونجد الأفكار نفسها فى فقرات متكررة هى بؤرة وحركة المشهد . ولكن (تريلنج) كان أكثر من مجتهد ؛ فهو لم يتناول شخصيات متحمسة للأفكار فحسب ، ولكنه ينقل قوة إدراكها لتتسرب فى دم القصة فيستخدمها ، ولم يكتف بتقديم شخصية رئيسية تبل من مرض قاتل . كان يمكن — نتيجة التجربة والظروف — أن تحتل الأفكار مكانه ، كما أنه لم يكتف بأن يستغل المنهج والتغيرات فى فكرته الرئيسية فى حياة شخصياته. بل أبقى أيضا فى يده الموت والتهديد . والخوف من الموت وانفصام الصداقة ، والفزع ، والشك، واقتفاء الأثر، والغزل، والقتل العمد . وقبل أن تغرق أى فقرة فى أمور ميتافيزيقية أو اقتصادية. يصلها مرة أخرى سريعا بقصة متحركة[٢].

أما عن معالجة التفكير فقرة بعد أخرى عن طريق الشخصيات ، فهى تشبه طريقة العرض والتحليل، إذ لا يمكن تجنبها إلى حد كبير، كما أنها تعتبر دائماً تهديداً للتخيل . فالشخصيات ينبغى أن تفكر لنفسها كالقارىء تماما ، ولكن حين تطول معالجة الفكرة — كما يحدث فى هذه الطريقة — تصبح وصفية خامدة. وفى القصة الجيدة الكتابة يوقف عمل العقل إلى أدنى حد ليصحح بكل دقة ، وهو معرض لكل ما يحدث رد فعل يجعل له مغزى فى المشهد ، ولكل وسيلة تجعله يتحرك .

---

(١) تريلنج (١٩٠٥ — ؟) قصاص وناقد له دراسات مشهورة عن ماتيو آرنولد وفورستر وكان يحرر فى صحيفة (كنيون ريفيو) وقد أصدر قصته (وسط الرحلة) عام ١٩٤٧ «م» .

(٢) تريلنج له أكثر من شخصية أدبية ، من بينها مهمة الناقد المنهجى ، وبناء على ذلك فهو مطالب بأن يصدر أحكاما فى الأدب ويقرر أى أنواع القصة صحيح وأيها خاطىء . وبعد نشر قصته (وسط الرحلة) بفترة قصيرة سلك الطريق الذى يسلكه معظم القصاص الذين يمارسون النقد ، فقد وجد أن الطريق الصحيح للقصة من الآن فصاعدا هو التخصص فى القصص مثل قصص (ليونيل تريلنج) .

لقد ذكرت من قبل خصية فريدة للقصة ؛ وهى قدرتها على الوجود بطريقة تزامنية(١) ، بمستويات مختلفة من المضمون،وقد استخدمت قصص المسرح والسينما بسرعة عدة مستويات . والحكاية من أى نوع يمكن أن تفعل ذلك ، ويزيد العدد كلما حققت القصص حدثاً رمزيا ، ولكن المسرح يصبح — للأسباب التى ناقشتها — عميقا فى رمزيته حين يكتب له كاتب مسرحى عظيم . يضاف إلى ذلك أن الكاتب المسرحى مقيد بالزمن اللامرن الذى يضطر إلى الالتزام به ، فالمسرح والسينما يخضعان لبعض القيود التى تتحرر منها القصة .فمقتضيات الفن القصصى تطلق يد القاص — إلى المدى الذى تصل إليه مهارته — ليعمل بطريقة تزامنية فى مستويات مختلفة من المضمون ، كما توحى له تجربته ، أو كما يؤدى إليه اختياره .

ولا نجد فى أى وجه من وجوه كتابة القصة أن قدرة الكاتب ومهارته فى صنعته تكون أكثر ارتباطا وتلازما مع المضمون مما يراه فى هذا الموقف ، حتى ليمكن القول إن موهبته تنفذ إلى المدلولات وتخلقها ، ولكن خبرته تبدو عندما يخلق هذه المدلولات واحداً فوق الآخر فى مكان واحد . والنظام الاقتصادى للقصة يتطلب نوعا من المادة ليخدم أكثر من غرض إن أمكن ذلك ، وليتضمن أكثر من المعنى المباشر لو استطاع، وليعبر عما يرمى إليه بطريقة أفضل . ويظن المرء — فيما سميناه عملية الخلق — أن الإحساس بالمضامين فيها إنما هو تبادل مع القدرة على وضع الأشكال التى تبرزها،ولكن الشروط التكنيكية الأساسية التى تجعل مقاربة الكمال ميسوراً فى القصة هى حرية الكاتب فى استخدام قليل أو كثير من الطرق القصصية وفق ما يتطلبه غرضه ، وحريته فى تجزئة قصته إذا رأى ذلك مناسبا،وحريته الكاملة فى استخدام عنصر الزمن. وهذه الحرية الأخيرة حرية مزدوجة ، فهى حرية فى الزمن باعتباره نتيجة ، وحرية فى الزمن باعتباره إدراكا.

---

(١) أى التوافق فى الحدوث والزمن «م» .

وإذا تناولنا تصويراً نظريا لمشهد متوسط الطول فإن ما يحدث فيه — ونأمله — سوف يكون مثيراً فى حد ذاته ، فالمعضلة تحل ، أو ربما يوجد رباط عاطفى بين الشخصيات ، أو ربما يحدث أى شىء معين كصدام بين سيارتين . وهذه الأمور لها سلطان حقيقى على القارىء ، ولكنه من جهة أخرى سوف يراها ضرورة فى هذه القصة ذاتها ، فهى نتيجة لما حدث من قبل . وهو يراها تعبيراً عن شخصيات فى تلك اللحظة تبعاً للحظات السابقة التى رآها. وهو يحس الانفعال بالطريقة ذاتها كما هى الآن ،وبالنظر إلى ما جعله أمراً واقعاً الآن . بل إنه منذ أصبح يتذكر اللحظات الماضية ونتائجها ، فهو يرى ويحس التلونات ويميز بينها ، وهذا التميز معقد بالنسبة لعدد من الشخصيات على المسرح ، وكل منهم له حاجته الذاتية . وهنا يقع صدام ، وإخضاع ، ثم قبلة : إن الأمر مثير بهذه الطريقة ، ولكنه فى الوقت ذاته عمل شخصيات حية،وعمل هذه الشخصيات باعتبارها ضرورة، وعمل أحداث شاركت فى جعله أمراً واقعاً . وقد حدث ذلك نتيجة تفاعل الشخصية مع الظروف ، والحاضر مع المـاضى ، وقد حدث أيضاً لأن مجموعة الظروف تفرض حدوثه ، ثم إن الشخصيات تصرفت بالطريقة التى تصل بها إلى هذه النتيجة . كما أن المشهد قد تحرك فى وضوح ، وتحرك إلى الأمام ، وأضاف جديداً إلى الحاجة التى يمكن أن تنشأ كما نرى فى الحدث والانفعال ، فالقارىء يراهما ويشعر بهما بالنظر إلى المستقبل ، وإلى تفاعل الظروف ومصائر الشخصيات، وهو فى الوقت ذاته يراهما بالنظر إلى نفسه. وقد يزيد الحدث والانفعال من تجربته الذاتية أو يعمقها ، أو يشرحها ، بل ربما يرقى شعوره لمصلحته،وقد يجعلها التناول الثابت العميق شيئا رمزيا للجنس البشرى — حظ الإنسان ، وكذلك حظ القارىء الشخصى .

وقد تكون الدلالة التكنيكية هنا فى الأبعاد الجديدة التى خلقها تطور العلاقات من جزء إلى آخر فى أثناء نمو القصة . أو لعلنا نضع فى الاعتبار

الوظائف التى يؤديها الحوار . وأبسط وظائفة أن تبادل الأحاديث الذى يستغرق صفحة أو نحوها قد يكون مجرد طريقة قصصية : عملية آلية لتحويل الحدث العضلى والنفسى فى المشهد .

وفى ضوء هذه النظرة ينبغى أن يخدم أغراضا أخرى أيضاً ، فيجب أن يعمل على تقوية إيمان القارى وتقبله له باعتباره كلاما إنسانيا ، وهو ليس كلاما إنسانيا بطبيعة الحال ، فهو يفتقد عنصر التنغيم والتفخيم الصوتى والتعبير الوجهى ، والإشارة ، والمسايرة العضلية الدقيقة التى تضخم الحديث . وهو لا يرخص لنفسه الجمل الاعتراضية والمقاطعات والانحرافات والثرثرة التى لا هدف لها . بل هو دائما ذو هدف ، وفى الصميم يصل إلى غرضه فى الحال ، وإلى مجموعة أغراض بجانبه .

والحقيقة أن الحوار فى القصة من إبداع القاص نفسه بغض النظر عما يبدو فى الحوار من حيوية تجعله حديثا فيه جدة . فإذا استطاع أن يبتدعه فى وقت مبكر . وكان متمكنا منه فليس عليه بعدئذ إلا أن يلتزمه . ولكن الحوار أيضا جزء من أى مشهد سىء التأليف . وكل قاص يدرك أن فى إمكانه أن يصلحه : إذ يمكن أن يكون أكثر تركيزا واستيعابا ، وكشفا وأكثر دلالة على الشخصية وأقوى شحنا بالانفعال ، وأكثر جمالا ورقة فى السمع ، وأعظم ثباتا وصقلا . وفى كل قصة يطالع القارىء فقرات من الحوار قد نمقت عدة مرات أكثر من غيرها ومع ذلك تظل أول ما يجرى فيه القاص تعديلا عند قراءته المسودة الأولى .

وبينما نجد الحوار يبث الحركة فى المشهد ، نراه يميز بين المتحدثين . والقارىء الذى يظن أن «الشخصيات جميعا تتكلم بعضها مثل بعض» يجانبه الصواب . ويصعب تعرف أحاديث الشخصيات المختلفة دون استخدام لوازم ، أو أسالب معينة ، مطعمة بإيقاعات وتراكيب واصطلاحات ،

واختصارات ، وتضمينات كلها خاصة بالشخص ذاته . وربما تتألف الأجزاء القصصية المكتوبة بمهارة ، ذات الطول المناسب ، من حوار فحسب ، يعرف القارىء منه المتحدثين من كلماتهم دون غيرها .

كل ذلك يتم بادىء ذى بدء . وهناك مهام أخرى كثيرة ، فالحوار من أدق وسائل القاص وأكثرها مزايا ؛ فهو يدل على الشخصية ، بل هو فى الحقيقة الوسيلة الأساسية التى يتعرف بها القارىء على الشخصية ، كما أنه — مثلما رأينا — أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشهد بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التى يتطلبها . وليس من أجل الحوار لذاته — حتى لو كان شعراً حكميا أو تعليقا ساخرا — يمكن ألا يكون فى داخل المشهد ، مالم يكن ذلك لغرض فى الأداء .

وكلما نما الحوار وقوى الحدث كان ذلك سبباً فى الكشف عن حركة تقدمية أخرى فى الزمن الماضى، وكذلك الكشف عن الشخصية والإضافة إليها . كما أنه يحدد التوازن بين مايقال وما يستنتج ضمنا ، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارىء إلى الدراية والعلم ، أو إدراك مايرمى إليه القاص ، كما أنه وسيلة مباشرة لتخيل أكثر مما فى المضمون . هنا إذن أبعاد مختلفة من الشخصية والانفعال والمعنى حيث يتحرك المشهد المكتوب ببراعة ، وتزداد الأبعاد مع التقدم من مشهد لآخر ، لأن مضمون أى جزء يبرز مضمونا آخر بحسب علاقته بما حدث من قبل ، ومضمونا ثالثا بحسب علاقته بما سوف يحدث فيما بعد . وتزداد روعة القصة بحسب نمو هذه العلائق ، وكلما تضمنت أى صفحة إشارة جديدة لما تقدمها . ويتطلب النظام الاقتصادى للقصة أن يوجد القاص فى كل حدث وانفعال روابط عديدة بسوابقها كلما أمكنه ذلك .

* * *

وقدرة القاص على أداء ذلك كله تيسرها له حريته فى استخدام الزمن كما يتراءى له . ولا بد أن نذكر نقطتين يستخدم فيها الزمن فيضيف أبعاداً للقصة . الأولى ناجمة عن حقيقة أن القاص قد يعطى تاريخ حكاية أى شكل يحدث التأثير الذى ينشده ، والأخرى ناجمة عن حقيقة أن العقل قادر على استخدام كل فترات الزمن الماضى باعتبارها شيئاً واحداً ، وأن هذا الواحد يصاحب الحاضر فى الوجود .

والصورة الطبيعية للقصة هى السيرة الذاتية القصصية التى يرويها شخص عن نفسه ، مثل « ديفيد كوبرفيلد »[1] David Copperfield أو هنرى إزموند[2] Henry Esmond ، فى السن العالية للشخصية الرئيسية ، أو بعد مرحلة حاسمة فى حياته نجده يصف الطريق الغريب الذى سلكه . وقد يبدأ من يوم مولده ، كما فى القصة الأولى ، أو بأيام الصبا (بعد إجراء النقل فى الفترات) كما فى القصة الثانية .

والسيرة الذاتية القصصية التى يرويها شخص عن غيره هى الشىء نفسه الذى تتم حكايته عن طريق الشخص الثالث ، ولعلها طبيعية شأن النوع الأول . كما تتمثل فى قصة «الواقعة» The Affair التى تجمع كل القوى التى تتآزر للوصول إلى نتيجة محددة ، تلك التى تكون دائماً منكشفة حين تبدأ هذه القوى تسلم الواحدة منها للأخرى ، وما تلبث أن تحل لمن يتبعها .

والطريقة الطبيعية لرواية القصة — كما وجه الملك نصحه إلى (أليس) — أن تستهلها منذ البداية ، ثم تمضى حتى النهاية ، وبعدئذ تتوقف . وذلك لكى تضفى على أحداث القصة التسلسل التاريخى المباشر كما حدثت بالضبط .

ولكن من الممكن أن يروى أى حدث باستحياء الماضى فى أى وقت

---

(١) قصة لتشارلس ديكنز تعتبر ترجمة لحياته نشرت عام ١٨٤٩ «م» .
(٢) قصة لثاكرى صدرت عام ١٨٠٢ وتدور حوادثها أيام الملكة آن «م»

متأخر عن موعد حدوثه ، عندما يعول على تيار الزمن الحالى فى القصة . وعند الوصول إلى معركة « رامييه »[1] فى التعاقب التاريخى نرى (هنرى إزموند) ربما تجاوز عنها فى وقت حدوثها ، ثم عاد إليها فيما بعد ، عندما وجد طرفاً منها قد أصبحت له أهمية مباشرة . وهو يقص عندئذ الوقائع التى أدت إلى اشتراكه فى المعركة ، وينقل الحدث إلى قلب المعركة ، ثم يمضى به إلى المدى الذى يتطلبه هدفه . والحركة المتقدمة فى القصة توقف بعد فترة ، ويبدأ تطور مباشر فى حركته فى وقت أكثر تبكيراً من المرحلة التى يكون التطور الأساسى قد وصل إليها . وقد يتوقف هذا التطور أيضاً وتحدث بداية جديدة ، سواء أكانت أكثر تبكيرا من النتيجة المتوقعة ، أم متأخرة عن بدايتها ، ولو أنها مبكرة عن النقطة التى وصلتها عند حدوث التوقف .

وهذه النتائج المتوقعة والمتقدمة ربما تكون غاية فى التعقيد ، متراكمة بعضها فوق بعض ، أو حتى مبعثرة حتى إن أجزاءها يمكن تنظيمها فى طبقات مختلفة ، ولست فى حاجة إلى الإشارة بأن هذه التنظيمات المعقدة تتطلب مهارة كبيرة . وإذا نظرنا إلى الحدث الظاهر أولا باعتباره حركة ، نجد أن كل نتيجة متوقعة تتحرك إلى الأمام بقوة دفعها الذاتية ، وأنها تتحرك فى اتجاهين ، فهى تحمل فى الصفحة ذاتها التطور الرئيسى للقصة فى اتجاه النهاية المتوقعة ، وفى الوقت ذاته تتحرك فى اتجاه النقطة التى وصلت إليها الحركة الرئيسية فى القصة عندما توقفت . ومن المهم إدراك أن حركة الرجعة إلى الوراء تساير الحركة المزدوجة (أو المركبة) . ويمكن رؤية حركة الرجعة إلى الوراء بوضوح بطريقة مقارنة ، وإن كانت أقل عرضية ، وذلك حين يبدأ مشهد وحيد متجه إلى نهايته فى الكشف عما حدث فى الجزء المغفل ، بينما يتحرك بطريقة مباشرة إلى نهايته . ويحدث الشىء نفسه أساساً فى مهارة

(١) بلدة فى وسط بلجيكا حدثت فيها معركة عام ١٧٠٦ «م» .

وبطريقة مغايرة باعتباره جزءاً من التطور غير المتوقف للمشهد ، عندما يكشف الحدث والانفعالات – بنفسها، وبكونها جزءاً من التطور المتقدم – وإحياء المواقف والأحداث والانفعالات والسلوك . وهى الأشياء التى كانت مجهولة حتى الآن بالنسبة للقارىء ، ولكنها بالضرورة جزء مما يجرى الآن. ومن خلال هذه الطرق جميعاً تنظم فترات الزمن تبعاً لحاجة القصة . ولكن هذه الأوقات المنظمة تضيف أبعاداً جديدة ؛ فهى تصبح عديمة الأثر ما لم يتضامن معها القارىء ويكون شاعراً بأن إضافاتها المتلائمة مع القصة تزيد من إدراكه . فغايتها فى النهاية زيادة التأثير ، للتوكيد ، أو لإحداث قوة أكبر ، ولتحقيق قيم أساسية مثل الشك ، أو الوصول إلى الذروة ولزيادة الإيضاح ، والحل (أول الحل الجزئى) أى غموض يكتنف القصة ، أو لإحداث نغم موسيقى دقيق يؤثر فى تعقد أو تمزق الشخصية ، وتعقد أو تمزق الدوافع أو السلوك ، أو العلاقات ، وتعديل الشخصية ، أو الانفعال ، أو الدافع ، وتفاعل الفكرة والتغيرات . ولا يعنينا فى هذا المقام سبب استخدامها ، فما أقصده هو أن القصة تستخدم أبعاداً كثيرة ، تتماثل مع الرواية والمضمون وأنها تزيد الضوء والاندماج والمعنى .

ومن المفيد تقديم دراسة تفصيلية لنموذج من هذا التجزؤ القصصى . وليس فى كتاب الولايات المتحدة اليوم من يستخدم التكنيك ببراعة فائقة أكثر من جون ب ماركواند ، فلننظر فى قصته «ابنة ب . ف»(١) B. F.'s Daughter إنها تضم ثلاث شخصيات رئيسية : «بولى فلتون» وزوجها «توم بريت» و «بوب تسمن» الذى كان فى يوم ما خطيبها ، ووالدها «ب . ف» وهو قوة مؤثرة فى القصة وإن كان نادرا ما يظهر على المسرح .

وتبدأ القصة فى ديسمبر ١٩٤٤ برحيل « بولى فلتون بريت » إلى قريتها، ثم عودتها إلى نيويورك فى الليلة نفسها التى علمت فيها بنبأ مرض والدها . ولم

(١) صدرت عام ١٩٤٦ وهى تصور امرأة تريد أن تستعبد زوجها «م».

يستغرق الزمن إلا أقل من يومين . ولكن حدث فيها تذكر استرجع زمنا مضى (ثلاثة فصول) .

وبعد انقضاء شهر يعلم « جوم بوب تسمن »بوفاة « ب . ف » (التى حدثت عقب عودة « بولى » من نيويورك مباشرة) . وتمضى القصة به حتى يتوقف أمام مركز القيادة ، وعندئذ تثار فى نفسه ذكريات يتضمن كل منها حدثا حيويا فى القصة ينتمى إلى أوقات بعيدة مختلفة :

فى صيف عام ١٩١٦ عندما قابل « بوب » لأول مرة « ب . ف » بعد أن انتقل « آل فلتون » إلى مقر صيفى ارستقراطى يسمى « جريز بوينت » (الفصل السابع) .

فى صيف عام ١٩٢٠ عندما ذهب «بوب» — وقد أصبح الآن فى السادسة عشرة — فى رحلة بالسيارة مع « ب . ف » إلى نيوهمبشاير .

وفى خلال هذه الأحداث تمضى ذكريات « بوب » إلى مشهد مع «بولى» فى نيويورك . ولم يكن متأكدا من التاريخ .ولكن من المحتمل أنها سنة ١٩٢٩ .

ثم يعود إلى «جريز بوينت» عند نهاية الرحلة بالسيارة فى عام ١٩٢٠ ، ولكن القصة تمضى حتى عام ١٩٤٤ مرة أخرى لأن « بوب » يربط بين هذه التداعيات والحاضر (الفصل الثامن) .

تتحرك القصة الآن منذ وصول بوب أمام مركز القيادة ، ولكن توجد خيالات قصيرة ترجع إلى فترات متباعدة فى ذكريات بوب القصيرة المبعثرة عن « بولى » (فصل ٩ ، ١٠) « وفى الوقت ذاته تقريباً، تمضى القصة راجعة إلى « بولى » فى الولايات المتحدة ، فهى تذهب إلى واشنجطن حيث كان لدى زوجها عمل حربى. ونرى توترا حادا بينهما ، يدفع « بولى » إلى ارتياد الماضى كما حدث لبوب تسمن (الفصل ١٣) .

ولا يوجد تاريخ محـــــدد اللهم إلا أن « بولى » فى العاشرة من عمرها

تزور بيت والدها فى « نيوهمبشاير » (كان فى زيارة له عندما اصطحب معه « بوب » فى عام ١٩٢٠) .

ديسمبر ١٩٢٤ تتحدث مع « ب . ف » قبل أن يموت حول الزيارة التى تذكرتها توا ، ثم مشهد غير مؤرخ يصور طور مراهقة پولى .

أوقات مختلفة « پولى » تتذكر تعليقات استهجان من توم عن المقر الموجود فى « جريز بوينت » وقتما كانت « پولى » فتاة صغيرة ، هربت من منزل (ب . ف) فى « نيوهمبشاير » .

ثم سلسلة من مشاهد غير مؤرخة تحدث فى طور مراهقتها عندما كانت طالبة فى مدرسة داخلية .

سنة ١٩٢٦ أول بادرة غرامها ببوب . وفى استطاعتنا الآن أن نؤرخ المشاهد غير المؤرخة لأننا نعلم أن « پولى » فى الخامسة عشرة .

ربيع عام ١٩٣٠ ، عدة حوادث تتناول « پولى » وبوب ، وتسمن ، ووالده « و ب . ف . » (فصل ١٥ ، ١٦)

شتاء سنة ١٩٣٠ « بوب » ينوى اصطحاب « پولى » إلى حفلة ، فى قرية « جرينوتش » وهنا تمضى القصة مباشرة إلى عام ١٩٤١ ويصطحب (بوب) ابنه فى نزهة فى ميدان واشنجطون وسنترال بارك . (لاحظ سلسلة التداعيات ، من قرية جرينوتش فى عام ١٩٣٩ إلى ميدان واشنجطون بعد إحدى عشرة سنة) .

١٩٣٠ بوب يأخذها إلى الحفلة فى قرية « جرينوتش » والقصة تعود الآن (فصل ١٨) إلى پولى فى واشنجطون ، فى يوم الأحد التالى لوصولها هناك . ولكن من الواضح أن التاريخ ليقع إما فى نهاية ديسمبر ١٩٤٤ أو بعده مباشرة ، أى إن رحلتها إلى واشنجطن كانت متأخرة بضعة أسابيع

فقط عما فى الصفحة الأولى . وتعلم من أنباء الإذاعة أن طائرة عسكرية لم تصل فى موعدها فى واشنجطن ، وأن بوب تسمن من بين ركابها ، وتكشف أيضاً بصفة قاطعة أن زوجها «توم» على علاقة غرامية بسكرتيرته ، وتدفعها الأحداث لنتيجة أخرى من الذكريات تتضمن غرامها ببوب وتعرفها على توم وزواجها منه .ويستغرق هذا من الفصل ٢١ حتى الفصل ٢٦ على النحو التالى :

١٩٣٠ : تصبح « بطريقة غير رسمية » مخطوبة لبوب .

١٩٣٨ : فى مجرى حديث مع صديقة تقول « بولى » إن مدة خطبتها الطويلة لبوب قتلت حبها له .

١٩٣١ : (احتمالا) : حفل شاى فى منزل آل فلتون ، بولى تعبر عن آراء أخرى .

نهاية ١٩٣٢ : بولى تقيم حفلا لأصدقائها فى قرية « جرينوتش » وفى اليوم التالى تصبح مخطوبة لبوب (رسمياً) . بعد أيام قلائل تقابل « توم بريث » ويتحرك الحدث الآن من خلال ائتلافهما القوى حتى تفسخ «خطوبتها» لبوب قائلة لها إنها سوف تتزوج « توم » وتصحب « توم » لمقابلة « ب . ف » .

خريف ١٩٤٠ فى حفل عشاء تتذكر « بولى » شهر العسل الذى قضته مع « توم » .

وهنا يعود المشهد إلى واشنجطن فى عام ١٩٤٤ ، فى صباح الإثنين عقب انقضاء يوم الأحد فى الفصل ١٨ . هذا فصل ٢٧ وصفحة ٣٧٣ . وتنتهى القصة يوم السبت صفحة ٤٣٩ . فكأننا تأخرنا بضعة أسابيع فقط عما كنا عليه فى الصفحة الأولى ، وهذه الأيام الأخيرة هى النهاية المتوقعة

من قبل . والتى كتبت من أجلها القصة كلها . ولكن القصة قد جزئت بالفعل قبل الكلمة الأولى فى أول صفحة ، وتطلبت روايتها كل هذه التنقلات ، وكل النتائج المتوقعة ، فكان لابد من هذا التجزؤ وهذا التنقل كما بينت .

لقد كنت أبحث عنصر الزمن باعتباره نقطة الارتكاز بالنسبة للطرق القصصية، ولكن تزامنية الوقت تعتبر أكثر أهمية بالنسبة لمؤثرات القصة؛ إذ يوجد خلف بؤرة الأفكار الواعية فى الإنسان دورة للماضى حيث تمتزج ألوان مراحل عمره وحركاتها فى تلك اللحظة . وهى لا تزال حية تعيش طوال الوقت من أجلنا الآن ، وفى تلك اللحظة يتكلم الموتى وتضنينا الأحزان القديمة ، ونحس أن عمرنا تسع سنوات ، ويمسى خاطر هذه اللحظة ، أو عامل إثارتها شيئاً عاش لنا منذ سنين . كلاهما يستلب القوة والمضمون من الآخر . ومن بين جميع اللحظات الواقعة بينهما توجد أصداء أو مجددات للشعور نفسه . إن الزمن كما قال ثورو — هو الجدول الذى ذهب ليصطاد فيه ، ولكن قصرت الصورة عن الحقيقة : فالماضى بركة يفيض فيها الحاضر ، وتنبعث من أعماقها إلى السطح مسببات الشعور ، ومعانى تجربتنا .

وقد تحدث مارسيل بروست عن « الذاكرة اللاإرادية » فاكتشف أن هذه الطاقة لها صورة أزلية نشأت — كما أظهر الدكتور « جريجورى زلبورج »[1] مستقلة عن « فرويد » الذى اكتشف وجود هذه الصورة فى العقل اللاواعى . وأحد مظاهر الذاكرة اللا إرادية لبروست جزء مما أبحثه فى هذا المقام ، ففى خطاب من النص الذى اقتبست عبارة منه آنفاً يقول :

(١) عالم نفسانى أمريكى (١٨٩٠ — ؟) من أصل روسى ، له اهتمام كبير ببحوث الطب العقلى . « م » .

« الذاكرة اللاإرادية التي هي قبل كل شيء ذاكرة النتيجة الذكية النظر ، تعطينا سطح الماضي فقط دون الحقيقة ، ولكن عندما يعاد اكتشاف رائحة أو طعم للماضي تحت ظروف مختلفة تماماً ، فهي تثير انتباهنا ، على الرغم منا . فالماضي الذي أدركنا اختلافه عن الماضي الذي ظننا أننا تذكرناه والذي رسمته لنا ذاكرتنا اللاارادية مثل رسام رديء يستخدم ألواناً خاطئة . وحتى في هذا المجلد الأول — [طريق سوان] نجد الشخصية التي تروى والذي يسمى نفسه « أنا » (وليس أنا) يكتشف فجأة سنوات منسية . وحدائق ، وأناساً ، في طعم رشفة شاي ، وجد فيه قطعة من « مارلين » . ومما لاشك فيه أنه تذكر هذه الأشياء على أية حال ، ولكن بلا لون أو شكل وقد استطعت أن أحمله على القول كيف أن الأمر كما في اللعبة اليابانية الصغيرة التي تغمر في الماء قطعاً من الورق المقوى فتنتفخ وتنثنى لتصبح أزهاراً وأشخاصاً ، وهكذا كل أزهار حديقته ، والجمهور الطيب في القرية ، وبيوتهم الصغيرة والكنيسة ، وكل المنطقة وما يكتنفها ، كل شيء يتخذ شكلا ويتماسك جال بذاكرته : المدينة والحديقة ، بسبب قدح الشاي : (والذواكر اللاإرادية) تتخذ شكلا من تلقاء نفسها بوحي من التشابه مع اللحظة المماثلة ويبقى لها وحدها طابع الأصالة وهي تسترجع لنا الأشياء بنسبة صحيحة من التذكر والنسيان . وفي النهاية بينما تجعلنا نتذوق الإحساس نفسه في ظروف مختلفة تماماً ، نراها تخلصه من كل قرينة لأنها تعطينا الخلاصة خارج الزمنية .... (١)

ومع ذلك فالأمر أدق من ذلك . فليست رشفة الشاي وحدها هي التي استكشفت — في لحظة تذوقها — سنة منسية وحديقة ومجموعة من الناس ، فهي تذكر بأوقات أخرى ، وأماكن وأناس وانفعالات يربط بينها التداعي .

---

(١) خطابات لمارسيل بروست نشر مينا كيرتيس من ص ٢٢٦ — ٢٢٧ .

واللحظة تنقسم إلى فترات زمنية متعدد، وأهميتها القصوى بالنسبة للقصة هي أن كل فترة منها تثرى اللحظة نفسها وتضيف إليها مضمونا جديداً .

وهناك أبعاد كثيرة للمضمون،ويستطيع القاص — على قدر استطاعته ووفق إرادته أن يستخدم تعديلات وتحويرات كثيرة ، هي توسعة وإثراء لهذه الأبعاد . وفي الفقرات التي اقتبسناها من قبل من« أوليس » نرى الزمن كأنه سلسلة من حركات متموجة مختلطة تتلاعب في إدراك «ستيفن وبدالوس» وهي تزيد إلى حد بعيد مضمون المشهد : فالحقيقة إن المحتوى في المشهد هي اللحظة الحاضرة الماثلة في الإدراك المركب للمضي بصورة مشوشة : والفقرات التي اقتبستها تحدث في القصة في وقت مبكر ، وبينما تمضي — مثل معظم لحظات الماضي تعول على لحظات الحاضر — وطاقاتها لا تزال تعمل، وانفعالاتها حية في الحاضر كما كانت من قبل ، نراها تتيح أبعادا جديدة كثيرة .

وقصة «بروست» الطويلة بعيدة بعداً لا يدرك عن استخدامه لتزامنية الوقت باعتباره مجرد وسيلة في القصة ، وإن كانت تعتمد عليه في كل جزء منها . والتحليل المفيد غير ممكن في الحيز الضيق ، ولكي يفهم المرء روائع التحليل وعظمته فهما كاملا ينبغي أن يتأمل المجلد الأخير من القصة « الماضي المسترد » ، حيث يعود كل شيء مضى من قبل متألقا ، مع أن تتبع تذبذب الوقت واختلاطه في الصفحات المائة الأولى من « طريق سوان » يكفي لبيان التكنيك وكيف يحقق تأثيره .

ولننظر كيف يستخدم إدراك الزمن في قصة مكتوبة بمهارة لم تكن مشغولة به من قبل أو مهتمة بأبعاده . وأقصد بها قصة The Sudden Guest الضيف المفاجيء»(١) لكريستوفر لافارج(٢). ليس في القصة غير شخصية واحدة متطورة

---

(١) صدرت عام ١٩٤٦ «م»

(٢) (١٨٩٧—١٩٥٦) مهندس ورسام وقصاص ، وتتميز كتابته القصصية بتحليل المشكلات الاجتماعية . «م»

هى « كاريل لكتون » وهى عانس تبلغ الستين من عمرها ، متوسطة الغنى ، ومن أسرة طيبة تعيش على أكمة بحرية ممتدة داخل جزيرة « لونج آيلند » والقصة بجزأة ولكن بلا تعقيد . والزمن الحقيقى الذى تستغرقه من الصفحة الأولى حتى الأخيرة لا يتجاوز ساعات فترة ما بعد الظهر والمساء ، هى التى استغرقتها العاصفة التى هبت على « نيوانجلند » عام ١٩٤٤ . ولكن تجارب وانفعالات الآنسة لكتون فى خلال هذه الساعات كانت رائعة بالنظر فقط إلى تجاربها وانفعالاتها فى العواصف الأولى التى هبت عام ١٩٣٨ والتى تعتبر فى الحقيقة الأحداث والانفعالات الرئيسية فى القصة .

وفى ذلك اليوم البعيد أعلنت ابنة أختها « ليه » أنها سوف تتزوج برغم معارضة « الآنسة لكتون» وهربت مع الرجل . وقد أساء ذلك العمل إلى كرامة « الآنسة لكتون » وكبريائها . وتملكها تعصب طائفى لأن زوج « ليه » يهودى وكذلك أعاد صورة قديمة لحياتها وأثار انفعالات أخرى : فقد كان يكمن فيها الخوف والغطرسة والكراهية فى وصايتها على (ليه) التى تحدت أمها الأسرة من قبل فى سبيل الزواج من يهودى أيضاً .

وقد رحلت « ليه » قبل أن تهب العاصفة وبعد هبوبها رفضت «الآنسة لكتون» السماح لشخصين باللجوء لمنزلها ،وقد دفعها إلى ذلك الشعور الطبقى والانعزال العائلى وغريزة حب الوحدة ، وهى غريزة أنانية معقدة ، ومع ذلك فإرادتها لم تستطع أن تمنع الكارثة . فبينما كانت تحاول فى ثورة عارمة إنقاذ المنزل ومحتوياته — التى لا تحتفظ بها فقط من أجل قيمتها باعتبارها تراثاً ، ولكنها أيضاً تجسم إرادتها ورغبتها — لجأ إلى المنزل عدد كبير من الناس ، وكان من بينهم جار مسكين ، وشاب صغير السن فاسد الخلق ، كان قد أنقذ فتاة من الغرق وأحضرها معه ، ثم شابة صغيرة جميلة متزوجة تحمل معها طفلها ، وهناك أيضاً أرستقراطى فرنسى بالتجنس لجأت إليه « الآنسة لكتون » عبثاً ليخفف عنها هذا الاقتحام الذى لا يحتمل فى بيتها .

هناك فترتان إذن ١٩٤٤ ، ١٩٣٨ وحالما هيأ « لافارج » الفترة الأولى نراه يتردد من واحدة لأخرى حسب إرادته ، ولكنه كلما كان فى عام ١٩٤٤ اعتمد على عام ١٩٣٨ ، وحينما يكون المشهد فى عام ١٩٤٤ فإنه يتضمن مغزى أصداء وأحداث ١٩٣٨ . وانفعالات الآنسة لكنتون ترجع للفترتين ، ولكن بسبب عام ١٩٢٨ يوجد أيضاً حاضر لإحساسها بالخوف والغضب كما توجد أجزاء ذات مغزى لأحداث من أوقات ماضية . وفى النهاية نجد القصة تعتمد على مجموع هذه الأشياء وتجعل القارىء يتبينها جيداً . وبهذه الكيفية يمكن للمرء — على سبيل المثال — أن يرى مالا تراه الآنسة لكنتون نفسها ، مثل عنصر الشذوذ الجنسى فى غيرتها من أختها وغضبها من « ليه » ، وضجرها المفرط من عدة رجال وإخفاق إرادتها المفاجىء حين دخل بيتها غرباء . وبدون الفترتين الأوليين المتضادتين هنا وتفاعل الأوقات الثانوية ، فإننا قد لا نتمكن من فهم كبريائها وإغراقها — الناجم عنه — فى الوحدة والخوف ، وإلا فإن القاص يحتاج إلى مزيد من الصفحات ليصل بنا — بطرق أقل تركيزاً — إلى الفهم نفسه . وكان والدها وأختها وزوج أختها يعيشون الفترة ذاتها ، ويفهمون ماتشعر به ويحاولون إدراك ما تفعله . وامتزاج الزمن فى لحظة واحدة هو الوسيلة التى تتحول بها قصة هذه المرأة إلى إدراك للعجز ، كما يصبح الفشل دلالة على الشخصية المفردة . وكذلك يصبح امتزاج الزمن الوسيلة التى يتحقق عن طريقها الرمز الأكبر ، وهم الناس الذين يواجهون كارثة . أما انفراد الزمن فهو جزء مستمر من المادة ، مثله فى ذلك مثل تجزئة القصة إلى فترتين زمنيتين ، فكلاهما وسيلة قصصية أساسية .

* * *

إن مانظرنا اليه فى تلك الفصول هو التخيل — أو كل ما يميز القصة عن بحث فى السلوك أو علم النفس ، أو عن الصحيفة الإخبارية ، أو عن السجل القضائى . وقد ناقشت وسائل إحداث الخيال التى تبدو لى داخلة فى

القصة . وإذا كانت الدراسات التحليلية التى تمت هنا صحيحة ، فإن فائدتها تكمن فى تحويل مادة القصة إلى شكل ، واستجماع كل المادة فى داخل القصة ، واستبعاد القاص منها ، وإضفاء آلية التخيل وبنائه وكذلك القيام بمهمة التهذيب والتركيز والاقتصاد . ومن العبث محاولة بحث الأسئلة الكبرى الخاصة بالتكنيك والاختيار ، والتناسب والقيم المقارنة للمواد التى يمكن تبادلها ، فهذه أمور متروكة لحكمة القاص ، فضلا عن مهارته ؛ فهو يستفيد منها ومن أى حكمة أخرى ؛ ومن تجربة المجهود والفشل والنجاح ؛ وعن طريق اخضاع طبيعته لما يعمل فيه . وبالإضافة إلى ذلك نجد من المشكوك فيه أن يكون هذا التعميم المحدود الذى تناولت به هنا استخدام الوسائل القصصية ؛ قد استغرق كل جوانب المشكلة ؛ فهى بحاجة إلى دراسة بالنسبة للقصص المفردة . وما يتعلمه المرء من قصة واحدة لاينفعه كثيراً فى القصص الأخرى ؛ ولذلك فهى فى الغالب بعيدة عن الدراسة التحليلية لأى شخص ؛ باستثناء القاص فى أثناء انكبابه على العمل فى بداية أمره ؛ ولكنه ــ عندما يتم نضجه ــ لن يحتاج إلى تلك الدراسة.

على أنه يجدر بى التأكيد مرة أخرى أنه لايمكن فصل الشكل عن المحتوى فى القصص الجديدة ؛ ولو أن كلا منهما يؤدى وظائف مختلفة للعمل الواحد ومما تنبغى إضافته وجود توتر لاشك فيه بين الشكل والمضمون؛ أخذ يزداد حدة ؛ بصفة عامة ؛ كلما تطورت القصة الحديثة .

الفصل الثاني عشر

الكاتب وقرّاؤه

إن القاص المحدث ينبغي أن يكون منظماً وماهراً ، ويجب عليه أيضاً أن يحقق المطالب الهائلة لقارئه ، الذي أصبح دوره في العلاقة بينهما أكثر قوة . وإذا وجد توتر متزايد بين الشكل والمحتوى — كما سبق أن ذكرت — فإنه ينتج عن الميل إلى جعل الشكل يقوم بمعظم العمل ، وتحمله عبء المحتوى الثقيل ، فيحذف ، وينزع ، ويركز ويرمز ، ويعرض . وهذا بدوره يتطلب من القارىء أن يقوم بمعظم العمل . وبعض من أعظم القصص في عصرنا لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق الاستدعاء المتواصل لذكاء القارىء ، بحيث لو غفا انتباهه في إحدى الصفحات ، فإن الجزء الذي يفوته يعطل فهمه للقصة كلها . والجملة المفردة في النص غير الواضحة ، أو التي تعمد الكاتب غموضها قد تعطل فهم القصة بحيث تبدد الجهد الذي بذل في بنائها . ولكن إذا فات القارىء إحدى العبارات فإن جهد القاص لن يتبدد .

والقصة التي قد تكتب بهذه الطريقة الغامضة ، يبدو جزء كبير منها وكأنه غير مكتوب . ويجابه القارىء بالحدث والانفعال اللذين يظهران شاذين تماما ، إلا من ناحية اتصالها بالتطور الكلي الذي يسبقهما ، والذي يكون معظمه قد أشير إليه ، أو عبر عنه بالفعل . وسوف يجد القارىء نفسه مدفوعا إلى مشاهد ينبغي التصديق على صحتها بالنسبة لما جرى من قبل عن طريق استدلاله الذاتي . وهو لن يتحقق من وظيفتها بالنسبة لغيرها فحسب ، بل من زمنها ومكانها وشخصياتها . وينبغي أن يحمل معه إلى

الصفحة الماثلة أمامه معرفة عامة مناسبة ، وانتباها يقظا ، وذاكرة واعية قادرة على الاستعادة ، وتحليلا منطقيا سريع العمل . وينبغى أن يتمثل رموزا نفسية شكلية ، ويكمل رسم المنحنيات إذا وصفت له مجرد أقواس صغيرة ، ويتتبع عدة حركات معقدة تحدث تزامنيا ، وربما تكون قد أحدثتها بطريقة مشوشة يد القاص الحاذقة .

وهكذا نرى « الدوس هكسلى » و« فرجينا وولف » ، والقصاص الأقل شأنا الذين تابعوا قادتهم ، يجعلون فى القصة معنى ديناميكيا بحسب تنظيم المادة الموضوعية . ومرة أخرى نجد تأثير ابن « ليوبولد بلوم » المتوفى فى حياة «ستيفن ديدالوس» على جانب كبير من الأهمية فى قصة «أوليسس» ، ولكن القارىء قد تغيب عنه هذه العملية أو معنى التنظيم الموضوعى لو أنه لم يركز كل ذكائه فى أثناء قراءة القصة . وقارىء القصة الحديثة ينبغى أن يهيأ لا لإدراك النواحى المتأنقة التى تبعد عن التوازن العضوى فى القصة فحسب بل لمعرفة المعانى المبهمة الخالية من الدلالة التى ترتبط بالقصة من خارجها ، ولم يحدث أن ميز أحد بين الأعمار المختلفة للأبله فى قصة « فوكنر » الصوت والغضب(١) The Sound and the Fury مثلا ، أو تحقق من أن أعمارا مختلفة قد عرضت بالفعل ، ما لم يرجع إلى الوراء لكى يتخلص من ارتباك تؤدى إليه فكرة أنه ما من شىء فى داخل القصة يفرض شيئاً بعينه . وما من أحد قد أدرك — ما لم يدفع عمداً ، وبطريقة نظامية إلى إساءة فهم عدد لا بأس به من الصفحات — أن « كوينتين » (٢) لم يكن شخصا واحداً ، ولكنه اثنان من جنسين متباينين . وليست هناك قيمة للشخصيات ، أو علاقاتها ، أو أماكن وجودها مالم تستخدم تماما دون هذا الانبهام الذى يمكن أن تسميه غير شرعى ، وإن

(١) صدرت عام ١٩٢٩ وهى تروى عن طريق مجرى الشعور حياة ثلاث شخصيات هم أبناء أسرة واحدة . «م»

(٢) شخصية رئيسية فى « الصوت والغضب » لفوكنر . «م»

كان « فوكنر » قد استطاع عن طريق هذا الانبهام أن يحقق نتيجة واضحة وهى انتفاعه بعرض قيم كبيرة للشخصيات .

ومع أن النقد سوف يحمد لفوكنر هذا الانتفاع ، إلا أن القارىء ليس مضطراً إلى مثل ذلك . فهو يقف عند الفترات التى تتحدث عن « جوردان » فإذا لم يستطع أن يطلب من القاص أن يذكر كلمة السر ، فإن القاص لن تكون لديه أى قدرة لتوجيهه إلى أى كلمة سر . فالقاص حر فى اختيار الوسيلة التى يؤثر بها فى القارىء . وكل الاختيار يتضمن — يقينا — بأنه سوف يخسر بعض القراء قبل أن يبدأ ، وآخرين بعد ذلك . ولكن المخاطرة التى يتعرض لها الانبهام الغريب — وهناك شىء كثير من النسيج التكنيكى الغريب — هو القارىء الذى يمضى الشوط كله ثم يقرر فى النهاية ان القصة لم تكن تستحق ما أنفقه فيها من وقت ، فهل يمنحه هذا العمل الغامض السرور أو الرضا بما يكفى لمتابعته ؟ وهل القاص الذى قاده فى خلال هذه الحيرة عن طريق الدروب الملتوية يكشف له فى النهاية عن صفاء ، أو عمق ، أو تجربة مضيئة ، وعن جمال ، أو اى استكمال لنقص فى نفسه ، أو حكمة ، أو أسى ، أو يأس — هل يكشف القاص له أى شىء يجعل الحيرة والدروب الملتوية ضرورية ؟ فإذا كانت الإجابة بالنفى فإن موقف القاص يصبح محفوفا بالخطر — ويمكن للقارىء — بسبب ضجره من الإضافات الغريبة — أن ينبذ الصعوبات المتضمنة فى القصة باعتبارها عبئا ثقيلا . و « يقظة فينيجان » قد تعيد — حقيقة — للقارىء الذى ملك زمامها مكافآت توازى مجهوده . ولكن هناك تناقضاً أساسياً يكمن فى مطالبة قارىء القصة أن « يملك زمام «القصة» كما يملك زمام الهندسة ، أو لغة أجنبية ، أو قانون العطل والضرر . وسوف يوجد دائما قراء يرفضون ذلك .

وإلى جانب ما ذكرناه نجد بعض البدع ، فأولئك الذين يضعون شروطا

للقصة يحدثون بدعا يرتبط بها الإنسان دائماً بلا تبصر . والنقد المنهجي له دورات متوالية قصيرة تتذبذب فى فكر غير متماسك . وهو يضع على الدوام أموراً حتمية أخلاقية ، وفى الوقت ذاته مسائل حتمية جمالية تنفى الأولى ، ولو أن القصاص لم يقبلوا ما تقرره — على كثرته — فإنه يجعل غالبيتهم خارجين عليه . وهو يحاول فى نزعته الجمالية أن يخلى القصة من المضمون ، مختصرا إياها إلى مجرد شكل . ومن ثم فإن التسجيل الدقيق لحالات الشعور المختلفة ، والرموز الخاصة ، والحالات غير المعروفة الغريبة المنطلقة قد حللت بدقة وامتدحت فى النشرات الربع السنوية التى تكون عادة عبارات اصطلاحية ثابتة ، مثلما مثل أى قصة طبعت فى «ذانيويوركر»[1] أو «مستر داى إيفننج بوست» . ويبدو أن مرور عشرات السنين لا يؤثر أدنى تأثير فى العبارات الاصطلاحية ، كما أنها لا تكاد تتناول أى شىء تعالجه القصة الناضجة . ولذلك نرى قلة يقرأون هذه النشرات ، والذين يقرءونها يحتاجون إلى علامة مميزة لفهم البدع التى يحدثها النقاد .

غير أن المرء ليس فى حاجة إلى التعامل مع التطرف أو الشذوذ فى القصة الحديثة لكى يلاحظ التغير الذى طرأ عليها ، فمثلا « جون دوس باسوس » و « فرجينا وولف » ليسا متطرفين ، ولكن من يقرأ قصة « المال الضخم » و « السيدة دالوواى » مضطر أن يفعل الكثير مما يطلب إليه فعله ، وقل الشىء نفسه عن « ديفيد كوبرفيلد » و « مسبحة آدم »[2] Adam Bede . ولسنا فى حاجة إلى التساؤل عما إذا كانت قصة « المال الضخم » أحسن من « ديفيد كوبرفيلد » أو أسوأ منها ، فهما تستعصيان على القياس لعدم تناسبهما ، وسيظل التساؤل بلا جواب . بيد أن مقياس مغايرتهما ليس هو الذى يقال دائما باعتباره سبباً ، فقصته

(١) مجلة أسبوعية فكاهية بدأ صدورها عام ١٩٢٥ وقد أنشأها «هارولد روس» واشتهرت المجلة بطريقتها الساخرة «م»

(٢) قصة لجورج اليوت نشرت عام ١٨٥٩ «م»

« المال الضخم » ذات نسيج هائل وشخصيات كثيرة ، وكذلك الشأن فى « ديفيد كوبرفيلد » التى تزخر فى الحقيقة بمواقف متشابكة شديدة التخليط والتبادل ، لا نجد مثلها فى قصة أخرى . وإذا كان « دوس باسوس » يحرك فى يده مجموعات كبيرة لكى يوحى بمضامين اجتماعية ، فكذلك يفعل «ديكنز» ولو كانت « المال الضخم » قصة طويلة فإن « ديفيد كوبرفيلد » أطول منها ، والاختلاف الحقيقى بينهما شىء آخر بسيط للغاية ، وهو أن «ديفيد كوبرفيلد» أيسر فى القراءة .

تلك حقيقة عظيمة الأهمية ، وهى لاتعنى أن « ديكنز » قاص أكثر ضحالة وتكلفاً من «دوس باسوس» أوأنه يعرف أقل منه عن الجنس البشرى، أو أنه أدنى إحساساً وانفعالا ، أو أنه الأدنى فى أى صورة ، بل ربما كان عكس هذه الافتراضات هو الصحيح ، ولكن حقيقة أن « ديفيد كوبرفيلد» أيسر فى القراءة لا تعنى أنها القصة الأحسن ، ولا أن القارىء يسر بها ، أو يرضى عنها تماما . فالاختلاف ليس فى الدرجة ولكن فى النوع .

والقصة الحديثة أوفر مادة ، ومحتواها أشد توتراً مع شكلها ، وقد نتجت عن ذلك توترات أخرى . وارتباط القارىء بالقصة اليوم يقوم على تعاون أكثر اكتمالا مما كان مطلوبا منه فى أيام ديكنز . و « السيدة دالوواى » أكثر عمقاً من مسبحة آدم ، اوأكثر حكمة . أومعرفة ، أوحركة ولكن ينبغى للمرء عند قراءتها أن يسلم نفسه لها تماما ، وينبغى أن يستخدم كل انتباهه واتزانه لكى يتابعها متابعة كاملة . وتنيجة ذلك نجد فى اللحظة الحالية وفى المشهد الحالى التخيل الحى الذى إن لم يكن بالغ الحقيقة ، فهو على الأقل بالغ الأهمية ، وهذا يحتاج إلى جهد أكبر .

ووفرة المادة والتوتر فى القصة الحديثة تمكنان القصاص من ارتياد تجارب جديدة ومستويات من الشعور ، وكثير من الأفكار والموضوعات

(مع قلة الانفعالات) التى لم يسبق للقصة أن عالجتها قبل القرن العشرين . وهذا التطور قد أصبح ممكناً بعد التهذيب الكبير والإتقان اللذين أصابا التكنيك ، كما أن تلاؤم القارىء مع التكنيك قد عجل بتطوره ، وكلما أصبح القراء المحدثون معتادين على الأشكال البالغة النضج ، كان التكنيك أكثر قابلية للكمال ، وكلما تعاون القارىء مع القاص تعاوناً وثيقاً ، اكتسبت القصة مزيداً من المادة والتوتر ، ولكن التطور كانت له نتائج أخرى لا يمكن التغاضى عنها .

فمن الواضح أنه أحدث تخصصاً بين القراء ، فقصة « ديفيد كوبرفيلد » يمكن أن يستمتع بها أى شخص يقرأ القصص أصلا ، كما أن أسمى ذكاء لا يعلو عليها ، ولكن قارىء « بروست » يكون مسلوب الشعور ؛ وكذلك « جوزيف كرونين »[1] وذكاء القارىء الذى يقرأ قصة « كابتن من كاستيل »[2] Captain from Castile لا يكون قلقاً فحسب، بل ظاهر الضيق أما « ديكنز » فيستطيع أن يصل إلى متناول أى قارىء ؛ ولكن « شلابرجر »[3] لا يستطيع أن يصل إلى القارىء العميق الذى تعود على نوازع ومناهج القصة الحديثة الجيدة (وخاصة المناهج) .

والإقبال الشديد على شراء « كابتن من كاستيل » — وهى ظاهرة تتكرر بانتظام فى القصص المتساوية فى عدم أهميتها — لا يعنى أن مئات من الآلاف الناس مطبوعون على التأثر العاطفى وحب المآسى ؛ ولا يعنى أنهم وجدوا فى القصة عزاء لإدراكاتهم أو رغباتهم المتعددة ، ولكنه يعنى أن القسم

(١) آرشيبالد جوزيف كرونين (١٨٩٦ — ؟) قصاص من أصل أسكتلندى يتميز أسلوبه القصصى بالعمق . « م »

(٢) قصة شلابرجر التى تصور غزو المكسيك فى حملة كورتيز ، وقد أظهرها عام ١٩٤٥ فلقيت إقبالا واسعاً ، وظهرت بعد ذلك فى فيلم « م »

(٣) صمويل شلابرجر (١٨٨٨ — ١٩٤٥) قصاص أمريكى يهتم بالقصص التاريخية « م »

الأكبر من القراء الذين يتقبلون القصة الحديثة الجيدة يجدون أحياناً أن العبء الذى تحمله ثقيل للغاية . ويبدو عليها الإرهاق من الجهد البالغ الذى تبذله ؛ فتعود فى انفجار إلى السهولة والوضوح والتحرر من ضغط عصر « تشارلز ديكنز » . و « ديفيد كوبرفيلد » ليست قصة للأغبياء فهى ترضى أى إنسان كامل بقدر مايستطيع أن يفهم منها ؛ ولكن فيها أيضاً من حيث المكان والزمان مايجمل القارىء يدرك الأحداث إما بحسب ورودها فى القصة أو طبقاً لفهمه الخاص ؛ بل إن فيها ما ينقص القصة الحديثة دائماً وهو التأنى ؛ وفيها مايتمناه القارىء الحديث أحياناً لإحداث الانقلاب الكامل فى الذوق المعتاد للقصة : فيها البداهة « والأصالة » ؛ والتفرد الرائع .

ويمكن القول باختصار إن القانون الاقتصادى المعروف بقانون تقليل الحصيلة ينطبق على القصة ، فالتكنيك المعقد المضنى فى « أوليس » استخدم أساسا ليعرفنا بليوبولد بلوم . وفى النهاية نكون قد عرفناه جيداً ، ولكن معرفتنا به ليست أفضل من معرفتنا بأمثال « بك شارب » و « هك فينى » . والأهداف الثانوية فى تلك القصة لم تستخدم أفضل مما حاول « ثاكرى » و « مارك توين » استخدام ما لديهما . فقواعد القصة قد أمكن الوصول إليها إذن بطرق متعددة .

والتجارب المستحدثة ، والمتعة التى تتيحها القصة للقارىء ، والآفاق الجديدة التى ارتادتها ، والإمكانيات الجديدة التى هيأتها ، كل ذلك كان أحياناً على حساب قواعد القصة . ويحدث فى بعض الأحيان عند ابتكار وسائل تمكن من اكتشاف بعض نواحى الشخصية التى أهملها القصاص الأولون — أن نجد القصة الحديثة تخرج أشباحا كان من المفروض أن تصبح شخصيات لو عولجت بوسائل آلية أدنى خفة . وعند ما يكد القاص أحيانا فى سبيل المادة ؛ فإنه يحمل القصة عبئا ثقيلا ، ولهذا نجد أن القصة

فى أحيان كثيرة تهذب مادتها إلى أبعد حد حتى تخلصها من الثقل ، وذلك فى أثناء اتباعها للعقل ، أوللحقيقة ، أوللمجتمع الذى نسينه ، والذى لايذكرها به إلا فشلها ، لأن القصة هى فن رواية الحكايات عن الناس .

* * *

وهذه الحقيقة حجرعثرة فى طريق أى شخص يكتب عن القصة : حقيقة أن القصة عبارة عن حكايات عن الناس ، وهى تعاود الظهور بصورة عنيفة داعية ضد القصص التى هى مجرد حكايات عن أحداث خارجية . وقد كتب « إ . م . فورستر » فى عام ١٩٢٧ « قل الكلمات بشىء من الحزن » مقراً بالحقيقة ضد إرادته ، وهى إرادة رجل قد أجهد نفسه فى سبيل توسيع نطاق القصة ، وشحنها بالأفكار والآراء إلى جانب الحكاية . وقد نجح قليلا فى الغاية الأولى ، ولكنه نجح إلى حد بعيد فى الهدف الثانى ، ويستأنف حديثه قائلا : « لا تقلها فى غموض ولطف مثل سائق سيارة الركاب ، ليس هذا من حقك ولا تقلها فى استخفاف وتهجم كلاعب الجولف فأنت تعرف خيراً من ذلك ، قلها فى شىء من الحزن وستكون مصيباً ، نعم ، آه ، ياعزيزى ، نعم — إن القصة تروى حكاية » . وفى عام ١٩٤٩ نجد « ليونيل تريلنج » قد استطاع إلى حد ما أن يكون جاداً ، إذ كان ينظر فى البحث القائل بأن القصة باعتبارها شكلا قد تكون ميتة . وقد استطاع أيضاً أن يطابق بين آرائه المستحدثة وبين مجموعة من الأفكار مستقاة من النقد الحديث (والنقد دائماً حديث) ومع أنه لم يخالف هذه الآراء ، إلا أنه قالها بطريقة تجريدية مشتتة بحيث لا أستطيع أن أقتبس هنا شيئاً عما تضمنته .

فقد قال فى بضع صفحات إنك لا تستطيع أن تفلت من الحكاية . فالقصة تروى حكاية ، وبهذا لن تفلت منها ، وكل شىء آخر إنما يضاف إلى ذلك ولن يفهم أحد قرأ النصف الاول من هذا الكتاب كلمة « الحكاية » أو

« حكاية » لتعنى الصراع ، والفرار ، والفجور ، وكل شيء يحدث للناس وله معنى، فهو حكاية . وأى طريقة يشعر بها الناس إزاءها فهى حكاية . ولـكن بعد أن يمنحها القاص الشكل . ولو استخلصنا شيئاً يقينا من تاريخ النثر القصصى الذى يمتد بعيداً ، شأنه فى ذلك شأن النثر المـكتوب ، وكما نرى فى المجتمعات البدائية الموغلة فى القدم ، فالحقيقة الثابتة أن القصة هى الناس ، وما يحدث لهم ، ومشاعرهم نحو ما يحدث لهم . والحقيقة بغيضة إلى بعض العقول ، وتلك ينبغى أن تخصص صفحة لها ، فأصحابها دائماً زمامون تعساء ، يرون دائماً أن معظم القصص وجميع كتابها على وجه الخصوص لا يستحقون شيئاً وهم يحاولون أن يتحدثوا عن القصة كما علمهم « ت.س . إليوت »(١) أن يتحدثوا عن الشعر ، و« إليوت » يتحدث مثل « ماتيو آرنولد »(٢) عن الذين نفذت فيهم عملية إزالة اللحاء المخى .

وهم يحاولون فى سبيل الجمال أو المجتمع أو المثاليات الحقيقية أن يجعلوا القصة موضع جدارة عن طريق إزالة كل مايعوقها عن ملامسة الحياة ، أى كل مايجعل منها فنا .

إن الثورة ضد الحكاية إنما هى رغبة فى أن تصفى التجربة إلى أبعد حد حتى لا يمكن معرفتها ، وهى رغبة لا يمكن تحقيقها ، فقصة « بحث عن الزمن الضائع » مثقلة بالحكاية ، شأنها فى ذلك شأن (الفرسان الثلاثة) . وعلماء المعانى وعلماء نظرية المعرفة الذين يسعون لإيجاد القواعد المطلقة فى القصة الخالصة التى يؤمنون بأنها تتورط فى جانب الفساد ، مع أنهم يصفون بكلمة تسامح مثل قصة (توم جونز) التى تتضمن لهوا نابيا لا يعترضون عليه بالنسبة لضآلة قاص مثل (فيلدنج) ولـكنهم عادة يستهجنون المزاح النابى ،

---

(١) شاعر إنجليزى وناقد مشهور أحدث ثورة فى الذوق الأدبى وأهم أعماله « الأرض اليباب » التى صور فيها الحياة فى أوروبا بعد الحرب العالمية « م »

(٢) ناقد إنجليزى (١٨٢٢ — ١٨٨٨) أحدث تأثيرا واضحا فى نظرية النقد « م »

وكل الأهداف الدنيئة الأخرى . بل إنهم لايتصورون وجود أى فضيلة فى القصة التى يجد القارىء فيها تسلية ، وقد اقترح (برناردشو) مرة ، وهذا حق ، فتح المسارح مجانا ، باعتبارها مراكز للتهذيب الخلق والعقلى ، مع فرض رسم دخول على الكنائس باعتبارها مصدر الابتهاج الحسى ، ولكن رجال الدين وأصحاب الشأن رفضوا الأخذ باقتراحه ، ولم يبد النقد المنهجى حتى الآن سبباً يبين وجه الرذيلة فى أن تكون القصة مصدراً للبهجة.

ولا شك أن من الصرامة أن يفرض على القصة أن تكون مجرد شكل فنى يراعى جانب الجمال فحسب ، أو أن تكون مصدراً للتهذيب وحده لأن يوم الحساب قريب . ويقل مافى القصة من ضجر إلى حد ما — وإن لم يكن كثيراً — حين تستطيع أن تعبر عن موضوع هزلى ، ولكن المسرح فيها رذيلة . وفى خلال خمسة وسبعين عاماً ، تمثلت القصة تمثيلا متقنا — ولكن فى صورة أقل ضعفاً مما فرضته عليها القواعد النقدية — ما كان من قبل قسماً منفصلا من النشر الادبى ، وقد نحى عنه شىء من المسرح ، أو التحمس الذى يتوسل به الذين يؤثرون القاعدة على الحرية ، للتهرب من لفظ (التردد) وذلك فى أثناء تنقيبهم عن القواعد المطلقة . ونحن ندرك أن الحياة تتضمن شيئاً يتصل بهذا اللفظ ، وواضح أن القاص قد يلامسه بإدراك صحيح ، ولكن ذلك يعتبر غير صحيح بالنسبة للتفكير السامى الذى يرى عند البحث عن المترادفات التى سوف تؤدى إلى معنى التردد بأى طريق فيما عدا الطريق العملى . وبالرغم من ذلك نجد حتى صانع القياسات المنطقية لابد أن يشعر بالتردد حتى يصبح تفكيره صافياً ، ولا توجد حياة لم تشعر بهذا المعنى مراراً شأن كل شىء لا يتم إلا بجهد لايحتمل . وإن المرء ليعجب لماذا تتجنب القصة ماتحتويه الحياة كلها ، وما يستخدمه الأدب حتى الآن فى سبيل إرضاء قرائه الى أقصى حد (لا يوجد

فى القصة مايدل على تجنبه) ولعل علم معانى الألفاظ يقل انزعاجه اذا أدرك أن كلمة (المصير) تثير اعتراضا مماثلا .

والدوائر الصغيرة من التفكير الصارم تقتل كل القصص فيما عدا القصص ذات النوع الخاص ، وهناك دوائر أكثر طولا يموت فى مجراها فن القصة نفسه . وليس هناك مايبرر هذه الميتة أو تلك خارج المجلات التى تتلقى إعانات ؛ حيث تتجاذب الأصوات الناعسة الحديث فيما بينها عن أفكار يفترض أنها جميلة وممتعة ، ولكنها عندما تطبع تكون بلا معنى . والقصة اليوم أكثر الأشكال الأدبية حيوية ونشاطاً ، ومن الواضح أنها تتقدم كل هذه الأشكال . والكاتب الناشىء الذى يلجأ إلى الأدب التخيلى لكى يعبر عن مشاعره واعتقاداته ، أو ليعبر عن تجربته ، أو تجارب الآخرين ، والذى ينطلق فى جد للاشتغال بالأدب ، يتجه إلى القصة بثبات أو بصورة طبيعية ، وكأنه يتنفس . وفى الولايات المتحدة الأمريكية لم يبق للدراما شىء لكى تقوله ، وكذلك الشعر فى هذه الأيام لم يعد لديه مايقوله ،ويجب أن يستمع الناس إليه ، والقصة هى الشكل الذى تجد فيه ثقافتنا غالبا مجالا للتعبير . وهى الشكل الوحيد الذى يبدو أنه قادر على التعبير عن تجاربنا . وليس هناك فى أى مكان علاقة تؤذن بوهن قوتها أو إرادتها . فلا يوجد فى أى قطر تسعى ثقافته للتعبير الأدبى أى علاقة على اضمحلال القصة فيه، فهى فى كل مكان اليوم ، تكاد تكون هى الأدب التخيلى ، حتى إن هذه الصفة المميزة فى أى شكل آخر نادرة بحيث تثير الدهشة ، ولم يقتل (بروست) القصة باعتبارها شكلا فى قصته « بحث عن الزمن الضائع » أشد مما فعل « بكفورد » فى قصته « فاتك »[1] Vathek وماتنادى به الآراء بهذا الصدد يعنى أن أحداً لن يكتب قصة « بحث عن الزمن الضائع » مرة أخرى .

---

(١) قصة عربية الأصل للكاتب و . بيكفورد نشرت بالانجليزية عام ١٨٧٦ وهى تصور (فاتك) على أنه الابن الأكبر لهارون الرشيد ! « م » .

وليس هناك مايدعو للتساؤل : لماذا لا يفعل ؟ فهناك وسائل تكتيكية لم تخلق بعد ، وكل تجربة المستقبل سوف تتمثل فيها وفى الوسائل القديمة أيضـــاً .

ويكون التفكير فى عزلة تامة عما حوله — فى ذلك المكان العالى البعيد الذى يتعبد فيه[1] — لو أن أحد المباحث التى سبق أن أشرت إليها كان مؤداه « أننا طالبنا — على سبيل المثال — بأن تحدث القصة تغييراً فى العالم لندرك مدى قوتها ... » والملاحظة المتعلقة بالمكان العالى صحيحة حيث نجد حتى أطياف الشعراء الصغار متحركة راجفة ، فالمكان العالى لا بد أن يسأل المؤلفين المنحرفين والضالين عما يبقى بعد كل الروايات الخيالية عن أناس متخيلين ليغير العالم . ولكن من المؤكد أن أى قارىء طبيعى لأية قصة لا يطالبها بتغيير العالم ، أو يحس أنها تحدث فيه تغييراً ، كما لم يتوقع منها أى قاص أن تفعل ذلك . تغير العالم ؟ قد تغير عادة هينة ، أو زركشة ثانوية لحيل معروفة ، أو دعاوى ، أو بعض طرق التعبير ، أو بعض الأشكال التى يتخذها المذهب الجمالى ، أو بعض الأشكال الشاذة للموهبة مادام فى الإمكان تقليدها . ولكنها لا تحاول أن تغير أكثر من ذلك ؛ فالقصة لها هيبتها ، ولا يمكن لأحد أن يطالبها بأن تصاب بالبرانويا (جنون الاضطهاد) .

أما ما يسقطه ذلك النوع من التفكير من حسابه ، فهم الناس الذين يكتبون القصص ، والناس الذين يقرأونها وهما بطينا القلب ، فهؤلاء لا يمكن إسقاطهم من الحساب . وقد كتبت شخصيات مختلفة القصة ، وبعضهم داخله الغرور والعجب ، حتى إن عملهم يرى من بعد منافياً للعقل ومع ذلك فمعظم القصاص متواضعون للفن الذى يزاولونه ، وهذه طبيعة

---

(١) المكان العالى اصطلاح يعنى الربوة التى يؤدى فيها عباد الأصنام طقوس عبادتهم وواضح أن المؤلف يعنى بهم هنا النقاد « م » .

لا توجد فى المكان العالى ، وقد يقولون هراء حقا عن الثياب الأنيقة فى عرض أزياء ، ولكنى أعتقد أنهم لا يبلغون فى هذا الهراء المدى البعيد الذى يصل إليه إيمانهم بأنهم يستطيعون — سواء اكانوا فرادى أم مجتمعين — أن يغيروا العالم. ولكنهم فى خلوتهم تكمن عندهم الرغبة فى كتابة أشياء حقيقية عن أنفسهم ، وعن العالم ، وعن الحياة التى يخوضون هم وغيرهم صراعا معها ، ويؤملون أن يكون لهذا الصراع معنى يفسر مصير الإنسان وما يخبئه له القدر . وهذه أمور تتفاوت أهميتها ، ولكن إدراك أى قاص لأسباب فشله يبين له الصعوبة المخيفة التى تكتنف الكتابة فى هذه الموضوعات . وهو يأمل أن يكتب فى صدق . ويأمل أن يكتب كتابة جيدة ، ويأمل أن يكتب ليفهمه الآخرون الذين يحاولون أن يواجهوا ظروف حياتهم ، ومع ذلك فلديهم الوقت ليتوجهوا إليه طلبا لشىء من الترويح ، والتثقيف والإدراك .

وهو سيترك مهمة تغيير العالم لآخرين — ربما للمقيمين فى المكان العالى ، الذين سوف يسخرون منه ، من أجل هدف تافه ، ولكنه مضطر إلى السخرية بهم بدوره ، ما داموا قانعين بالاتصال بالحقيقة دون الوصول إلى نتيجة .

وهو يعلم أن عمله — بعيداً عن إمكان تغيير العالم — ليس كتابة القصص فحسب ، بل كتابتها بغرض قراءتها . والناس الذين سوف يقرأون القصص سيستمرون فى مطالبتهم القصة بما طالبوا به دائماً ، إنهم يرغبون فى أن ينقبوا جدران العزلة لحظة ، وينظروا فى حياة الآخرين ، ويجدوا عزاء ، وربما بعض ما يحقق أمانيهم ، وبعض المعاونة والمغزى ، وكذلك ما منحته الحياة لهم أو حرمتهم منه . وإلى جانب ذلك توجد الأشياء الغريبة التى تحدث للآخرين والتى يحسون كأنها تحدث لهم .

ولا تزال تبعد عنا أطراف الظلام والأصوات التى تهمس بصورة

مرعبة ، ثم تهدأ أو تصمت . . . لحظة . وهناك الحاجة إلى انتزاع السكين من يد شخص ، وما تقتضيه الحاجة الأكثر إلحاحاً — حتى لو استغرق الأمر لحظة ، أو حتى إذا كان مجرد خيال — إنقاذ حياة إنسان ومصيره ، ومهما القدر نفسه ، كل ذلك يبدو كأنه مؤلف لإحداث نتيجة واضحة .

ولا بد أن توجد قصص عظيمة فى المستقبل ، كما سوف يوجد قصاص عظام ، ولكن من المؤسف أن العدد سوف يكون قليلا ، ولكن لا القصاص ولا القراء يبحثون عن عظمة القصة — وإنما يبحثون عن صدق التجربة أو على الأقل عن الشيء الذى يبدو حقيقيا .

ومطالبة الفن بما لا يستطيعه شيء منكر ، ولكن فن القصة يعيش على الضرورة الإنسانية . اكتب « نادنى يا إسماعيل » على رأس الصفحة الأولى ، وما يحدث بعد ذلك يكون وثيق الصلة بالحاجة الإنسانية والرغبة ، وكلاهما بلا تحديد ، وكلاهما لا تخمد ناره ، فالقصة تنقل القارىء بضع ساعات إلى الغرابة والمغزى والكمال .

وهذه الساعات ، أو قدر ساعات كل قصة ، لا يمكن أن تكون شيئاً كبيراً بالنسبة لحياته ، ولكن ينبغى أن يمر بها ، وسوف يلازمه بعضها بعد أن يفرغ من القصة . لقد نال شيئاً لم ينله من قبل ، شيئا أراده ، وكان ينبغى أن يحصل عليه .

إنها تعود إلى أن يرتفع الستار فى ظلام أشد كثافة من ظلام جميع المسارح ، إنها بعض الشخوص الخشبية المعلقة فى نهاية الحبال ، ولكننا نجدهم فجأة رجالا ، ثم يكونون أنا ، وربما يصبحون أى رجال ، أو كل الرجال . وبكل تواضع يبدو لى أن فيما ذكرنا الكفاية ، وأن العملية التى تنتج هذا الخيال — كما بدأت حديثى — ينبغى أن تسمى سحرية ، والضرورة التى يخدمها السحر خالدة ، وحيثما يوجد السحر والضرورة والخلود ، فلا حاجة للسؤال عن مزيد .

رقم الإيداع بدار الكتب $\frac{٤٤١٨}{١٩٦٦}$

هـذا الـكتاب

هذا الكتاب يسد فراغاً ضخماً فى المكتبة العربية . فعلى الرغم من أن العالم العربى أصبح يتابع أحدث التيارات المعاصرة فى ميدان القصة إلا أن المكتبة العربية تكاد تكون خاوية من كتب تبحث فى هذا الميدان .

وهذا الكتاب يعتبر مرجعاً فى غاية الأهمية فى نقد القصة وتحليلها وهو يعرض للشكل والمضمون فى أصالة وعمق ثم هو يتناول صلة القصة بالواقع وصلتها بالخيال ومقدار الممازجة التى يصفها الفنان بين الحقيقة والخيال . ثم يتكلم فى علم عن صلة الفنان القصاص بما ينتجه ومدى ماينبىء عنه قلمه من مقومات شخصيته وفلسفته وآرائه فى الحياة التى تحيط به . ويعتمد مؤلف الكتاب — وهو من كبار الكتاب — على القصص العالمية ويستخرج منها فى مهارة الأمثلة على ما يسوقه من بحوث .

إنه كتاب لابد أن يقرأ ؟



الثمن ٥٠ م

مطبعة الاستقلال الكبرى
٨ شارع نجيب الريحانى بالقاهرة ت ٤٧٤٨٦

سنة ١٩٦٩

